

SOIXANTE-SEIZIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

DÉCEMBRE 1934

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII^e)

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguillier, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît sous la direction de Georges Wildenstein. C'était depuis 1923 un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

ROGER SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON.

PIERRE D'ESPEZEL.

SOMMAIRE

Le Tari Khana de Damghan, par <i>M. A. GODARD</i> , chef de la mission archéologique en Perse.	225
Le Maître de Francfort, par <i>M. Édouard MICHEL</i>	236
L'Art manuelin, ses éléments et son évolution, par <i>M. João BARREIRA</i> . .	245
Marietta, fille du Tintoret, peintre de portraits, par <i>M^{me} E. Tietze-Conrat</i> .	258
Adrien Manglard et la peinture de marines au XVIII ^e siècle, par <i>M. André ROSTAND</i>	263
Les Fauves. A propos de l'exposition de la <i>Gazette des Beaux-Arts</i> , par <i>M. Louis Vauxcelles</i>	273
La table des Grands Capitaines, par <i>M^{lle} Simone Lanne</i>	282
Bibliographie	286

Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement, à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	180 fr.
ÉTRANGER	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	210 fr.
	{ Autres Pays	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	280 fr.
ÉTRANGER	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	310 fr.
	{ Autres Pays	340 fr.

Les abonnés à la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement l'hebdomadaire *Beaux-Arts*.

Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR.

Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR.

Compte de chèques postaux : Paris 1390-90.

Abonnez-vous à la *Gazette des Beaux-Arts* et à *Beaux-Arts*.

Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à la
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS à partir
du 1^{er} 19

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire **BEAUX-ARTS**.)

*Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

*Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an) : FRANCE : **180 fr.**

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : **210 fr.**

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : **230 fr.**

Le numéro : **15 fr.** (Étranger : port en sus). **Compte chèques postaux : Paris 1390-90.**

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17.

Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à
BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

Veuillez m'abonner pour une année, six mois, à **BEAUX-ARTS**, à partir
du 1^{er} 19

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

*Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT : FRANCE : un an, **42 fr.**; six mois, **23 fr.**

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, **56 fr.**; six mois, **30 fr.**

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, **70 fr.**; six mois, **38 fr.**

Le numéro : **1 fr.** (Étranger : port en sus).

Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17

LONDRES PAR DIEPPE-NEWHAVEN

*la voie rapide et
économique*



**TRANSBORDEMENT
DIRECT DU TRAIN AU PAQUEBOT**

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT & SOUTHERN RY-

CHEMIN DE FER DU NORD

**Services les plus rapides
vers l'Angleterre.**

De jour : par **CALAIS ET BOULOGNE**
traversées les plus courtes,
quatre services quotidiens
dans chaque sens.

De nuit : par **DUNKERQUE**
la route qui fait gagner du temps.

TRAINS RAPIDES DE GRAND LUXE
Voitures Pullman.

LA « FLÈCHE D'OR »

Paris-Londres par Calais en 6 h. 40.
Paris-Calais sans arrêt : 300 kilom. en 3 h. 10.

« L'ÉTOILE DU NORD »

Paris-Amsterdam en 7 h. 30.
Paris-Bruxelles sans arrêt.

« L'OISEAU BLEU »

Paris-Anvers en 4 h. 20.
Paris-Bruxelles sans arrêt.

TRAIN DE LUXE « NORD-EXPRESS »
Paris-Liège-Cologne-Berlin-Varsovie-Kovno-Riga.

CHEMINS DE FER P. - L. - M.

PARIS - MARSEILLE - ALGER

Le train paquebot qui circule entre Paris et Marseille-Joliette, à l'aller, les lundis, mercredis, vendredis et samedis, au retour, les mardis, mercredis, vendredis et dimanches, pour assurer la correspondance avec les paquebots de la Compagnie Générale Transatlantique de la ligne Marseille-Alger, est mis également en marche à dater du 1^{er} Novembre :

— au départ de Paris, le jeudi, pour la correspondance du paquebot de la Compagnie de Navigation Mixte partant de Marseille pour Alger le vendredi à 10 heures (arrivée Alger le lendemain à 9 heures) ;

— au départ de Marseille-Joliette, le samedi pour la correspondance du paquebot de la même Compagnie arrivant le samedi à 11 heures (départ d'Alger la veille à 12 heures).

Billets directs et enregistrement direct des bagages.
Départ, Paris 20 h. 50. Arrivée, Marseille-Joliette 8 h. 59.
Départ Marseille-Joliette 11 h. 45. Arrivée Lyon 16 h. 29.
Paris 22 h. 45.

LES SPORTS D'HIVER DANS LES ALPES ET LE JURA

Des trains rapides et confortables vous conduiront en une nuit aux pays féériques de la neige étincelante sous un ciel bleu, dans un air idéalement pur.

Pour vous y rendre à bon compte, vous avez à votre disposition diverses combinaisons de billets à prix réduits :

Billets d'aller et retour de fin de semaine à moitié prix, valables du vendredi à midi au mardi à midi.

Billets d'aller et retour spéciaux en toutes classes valables 15 jours.

Cartes d'excursions à prix réduit valables 15 ou 30 jours.

Billets de famille valables 33 jours et dont la réduction peut atteindre 75 % à partir de la 4^e personne. Une réduction supplémentaire est accordée pour les parcours aller et retour de plus de 400 km.

P.O.-MIDI

LA CHASSE EN SOLOGNE

BILLETS

DE FIN DE SEMAINE EN TOUTES CLASSES

avec réduction de **40%**

au départ de Paris pour :

LA FERTÉ-SAINT-AUBIN, LAMOTTE-BEUVRON,
NOUAN-LE-FUZELIER, SALBRIS, THEILLAY,
VIERZON-VILLE, VOUZON

NOËL ET LE JOUR DE L'AN

A

LUCHON-SUPERBAGNÈRES

(1.800 mètres d'altitude)

BILLETS SPÉCIAUX

VALABLES DU 22 DÉCEMBRE AU 2 JANVIER

et comportant une réduction de **60%**

Prix du voyage aller et retour

DE PARIS-ORSAY A SUPERBAGNÈRES

y compris le parcours en chemin de fer à crémaillère

1^{re} classe 325 fr. 2^e classe 220 fr. 3^e classe 148 fr.

Pour tous renseignements, s'adresser aux Gares d'Orsay et d'Austerlitz ; aux agences P. O.-Midi, 16, boulevard des Capucines et 126, boulevard Raspail ; au Bureau de Tourisme de la Gare de Paris-Quai d'Orsay (voyages à forfait) ; aux agences de voyages.

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

HISTOIRE UNIVERSELLE DES ARTS

DES TEMPS PRIMITIFS JUSQU'A NOS JOURS

publiée sous la direction de **LOUIS RÉAU**

Vient de paraître :

L'ART PRIMITIF — ^{**} L'ART MÉDIÉVAL

par **LOUIS RÉAU**

Un volume in-4° (18×23) 442 pages, 275 illustrations, 3 cartes, broché. 60 fr.
Relié pleine toile fers spéciaux, 80 fr. ; — relié demi-chagrin, tête dorée. 100 fr.

L'ART PRIMITIF : L'Art préhistorique. L'art précolombien. L'Art des peuples primitifs. *Bibliographie.*
LE MOYEN AGE BYZANTIN : Le Christianisme et l'Art. Origines orientales de l'Art chrétien. L'Art byzantin à Constantinople. Expansion de l'Art byzantin. La survie de l'Art byzantin. *Bibliographie.*

LE MOYEN AGE FRANÇAIS : *L'Art médiéval en France* : Caractères généraux de l'Art chrétien d'Occident. L'ornement barbare et l'Art préroman. L'Art français du moyen âge : Architecture ; Sculpture ; Peinture. *Bibliographie.* — *L'Art médiéval hors de France* : Architecture ; Sculpture ; Peinture. *Bibliographie.* Conclusion.

Précédemment paru :

L'ART ANTIQUE ^{*} (*Grèce — Orient — Rome*)

par **G. CONTENAU** et **V. CHAPOT**

Un volume in-4° (18×23) 420 pages, 312 illustrations, 3 cartes, broché. 60 fr.
Relié pleine toile, fers spéciaux, 80 fr. ; — relié demi-chagrin, tête dorée. 100 fr.

En préparation :

*** **L'Art de la Renaissance - L'Art moderne**, par Louis RÉAU.

**** **L'Art musulman - L'Extrême-Orient**,

par G. SALLES, Ph. STERN, R. GROUSSET, S. ELISSÉEV.

chez tous les libraires

COMPAGNIE DES CHEMINS DE FER DE L'EST

SAISON D'HIVER DES VOSGES

Services directs au départ de Paris-Est.

DE JOUR (départ au début de l'après-midi) :

PARIS — SAINT-DIÉ

en six heures, les vendredis, samedis et veilles de fêtes.

PARIS — GÉRARDMER

en neuf heures, les samedis et veilles de fêtes.

DE NUIT (départ dans la soirée ; arrivée avant 8 heures le lendemain) :

PARIS — GÉRARDMER

1^{re}, 2^e, 3^e classes, lits-toilettes, couchettes les vendredis, samedis et dimanches à partir du 7 Décembre, tous les jours du 21 au 31 Décembre.

PARIS — BUSSANG

les samedis et veilles de fêtes.

Services automobiles ou autochenilles pour le col du Bonhomme, le Lac Blanc, la Schlucht, le Ballon d'Alsace : Samedis et veilles de fêtes.



LE TARI KHANA DE DAMGHAN

« On s'accorde à reconnaître, écrivait M. van Berchem en 1911, que la mosquée-temple¹, où la voûte ne joue presque aucun rôle, n'est pas une conception iranienne; mais l'Islam en ayant répandu le modèle en Égypte, en Afrique, en Syrie, en Mésopotamie, en Asie Mineure et jusqu'en Espagne et en Chine, il fallait s'attendre à la retrouver en Perse. De fait, il semble bien qu'elle y pénètre avec la conquête arabe; mais elle y rencontre des types issus de la voûte et, dès lors, elle évolue sous l'influence des méthodes iraniennes². » Cependant, on ne connaissait alors qu'un très petit nombre de mosquées anciennes. « Le plus instructif des témoins authentiques de cette évolution », le plan de la Masdjid-i Djum'a d'Isfahan, marque bien un compromis entre la mosquée-temple et le type cruciforme, « dont l'origine persane ne fait aucun doute », mais van Berchem remarque que ce monument a été restauré plusieurs fois depuis sa fondation, que « le style de la partie cruciforme semble trahir l'époque safawide », et que « rien ne prouve que l'édifice primitif comportât un pareil dispositif »³. Les vieilles mosquées de Kazwin et de Shiraz ayant été, elles aussi, complètement remaniées, il fallait ensuite, pour retrouver le plan détaillé d'une grande mosquée persane, descendre jusqu'à l'époque où il ne reste plus, dans la construction de ce type de monuments, aucune trace de la mosquée-temple. « Il suffit d'un coup d'œil sur le plan du palais de Sarvistan pour se convaincre que la mosquée Bleue⁴ est franchement persane »⁵. Il en est de même pour la Masdjid-i Djum'a de Varamin⁶.

1. M. Dieulafoy, *L'église et la mosquée*, dans les *Mélanges Hartwig Derenbourg*, p. 23-48, désigna ainsi, par opposition avec la mosquée-église ou mosquée voûtée, le type classique de la mosquée primitive.

2. Max van Berchem, *L'architecture musulmane de la Perse*, dans le *Journal des Savants*, février 1911, p. 54-69.

3. M. van Berchem, *ibidem*, p. 57.

4. Ce monument, construit par Djihan Shah, est daté du « quatrième jour du mois de rabi al-awwal 870 ».

5. M. van Berchem, *ibidem*, p. 59.

6. Cette mosquée, commencée sous le règne du sultan Uldjaitu Khodabendé, a été terminée sous celui de son fils et successeur, Abu Sa'id, en 722 H. Les stucs de la salle à coupole ne furent cependant achevés qu'en 726.

« Ce monument, qui procède tout entier de la brique et de la voûte, est d'un seul jet et franchement iranien¹. » Le Mashhad-i Mir-buzurg, à Amul², est « une réplique des vieux palais du Fars »³.

Nous sommes aujourd'hui un peu mieux documentés et nous pouvons, à l'appui de l'observation très juste de van Berchem, fournir l'exemple de monuments antérieurs à l'époque seldjukide, c'est-à-dire antérieurs à l'époque durant laquelle le type purement persan de la mosquée s'est constitué. Deux d'entre eux sont la Masdjid-i Djum'a de Naiyin et le Tari Khana de Damghan. Il y en a d'autres : l'un qui aurait été construit, selon une inscription, à l'époque même du khalife 'Ali, par Abu'l 'Abbas, le mufti; un autre qui possède une inscription de 340 de l'hégire, mais qui doit être plus ancien encore; un troisième qui appartient au iv^e siècle de l'hégire, mais dont je n'ai pu encore relever les plans.

La Masdjid-i Djum'a de Naiyin nous est connue depuis l'année 1921 par les dessins et les photographies qu'en a rapportés Henry Viollet, ainsi que par une étude épigraphique de S. Flury, qui l'attribue à la fin du iii^e siècle de l'hégire⁴. Datation d'ailleurs trop haute.

Voici aujourd'hui le plan, des coupes et des photographies du Tari Khana, la maison de Dieu, dénommé aussi Masdjid-i cehel sutun, la mosquée aux quarante colonnes, ce chiffre indiquant, comme le plus souvent en Perse, non pas précisément quarante, mais un grand nombre de colonnes.

Le plan est celui de la mosquée primitive, absolument pur, et le hasard a voulu qu'il n'ait jamais été remanié (fig. 1). Il est seulement arrivé qu'à l'époque seldjukide le minaret de terre, qui s'était écroulé, a été remplacé par une tour en briques cuites (fig. 4). Encore ce nouveau minaret n'a-t-il pas été édifié sur l'emplacement même de l'ancien, mais à côté de lui, de telle façon que la forme générale de la construction originale nous a été conservée⁵. Elle se compose, comme il convient, d'une cour à peu près carrée, ou sahn, bordée, sur ses quatre côtés, de portiques, dont l'un, plus profond que les autres, sert d'oratoire et est, pour cette raison, orienté vers la Mecque. Dans le mur de fond de cet oratoire se creuse la niche, ou mihrab, qui indique la kibla, c'est-à-dire la direction suivant laquelle les fidèles doivent se tourner pendant la prière⁶. A côté du mihrab se trouve la chaire de l'imam, ou minbar. La travée

1. M. van Berchem, *ibidem*, p. 58.

2. Construit par Shah' Abbas, descendant de Mir-buzurg en ligne féminine.

3. M. van Berchem, *ibidem*, p. 59.

4. H. Viollet et S. Flury, *Un monument des premiers siècles de l'hégire*, dans *Syria*, 1921. Voir aussi S. Flury, *La mosquée de Nayin*, dans *Syria*, 1930.

5. Le minaret seldjukide a été construit par le même Bakhtiyar ibn Muhammad qui a édifié, en 417 H, le tombeau de Pir-i 'Alamdar, son père (E. Herzfeld).

6. J'ai indiqué dans mon dessin le mihrab comme une niche profonde et rectangulaire en plan, parce que c'est bien dans cette forme, réservée lors de la construction, qu'avait été construit, en plâtre vraisemblablement, le mihrab original. Mais ce mihrab ancien a totalement disparu, remplacé par une niche oblique rectifiant la kibla primitive reconnue inexacte. La kibla des anciennes mosquées de la Perse semble, en effet, osciller entre 50 et 60° N.-E., S.-O. par rapport à la direction du nord magné-

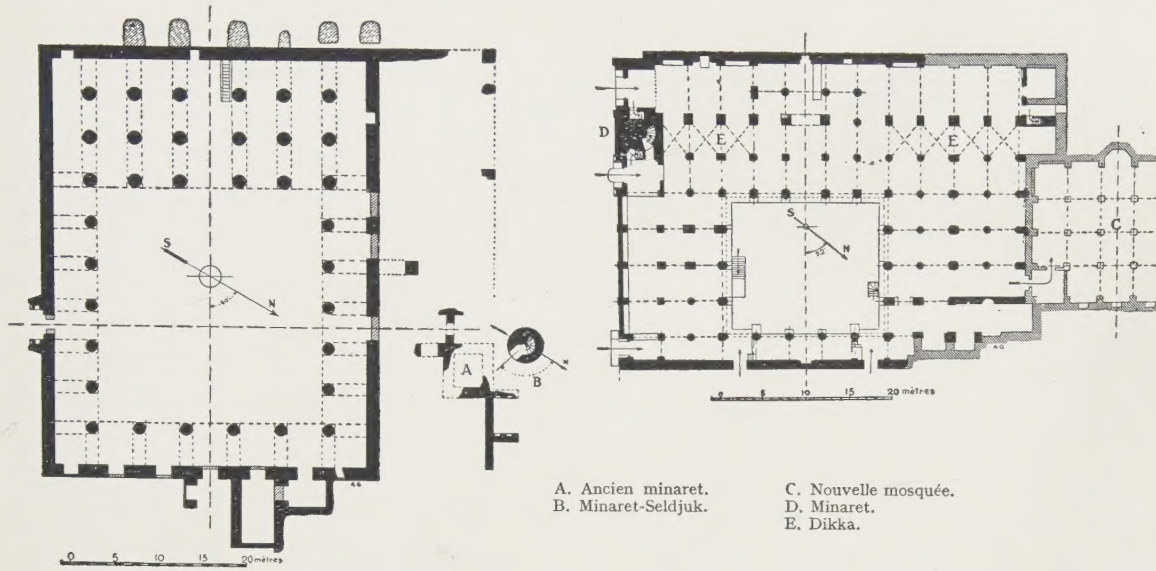


FIG. 1 — PLANS DU TARI KHANA ET DE LA MOSQUÉE DE NAIYIN.

centrale, qui contient le mihrab et le minbar, est sensiblement plus large que les autres.

C'est le plan le plus rigoureux, le plus strict, pour ainsi dire théorique, de la mosquée primitive. Quelle heureuse fortune que de le retrouver en Perse, alors qu'il n'a pas encore commencé d'évoluer sous l'influence des méthodes de construction iraniennes, et de se trouver, du même coup, à même de reconnaître ce que, en dehors du plan, la mosquée persane doit aux Arabes ! Or, il semble bien qu'elle n'en ait reçu

tique (Tari Khana = 60° , Masdjid-i Djum'a de Semnan = 53° , Masdjid-i Djum'a de Naiyin = 52°). A l'époque timuride, la kibra de Semnan a été ramenée à 35° . Celle du Tari Khana a été modifiée de la même façon et sans doute à la même époque. Celle de Naiyin est demeurée inchangée.

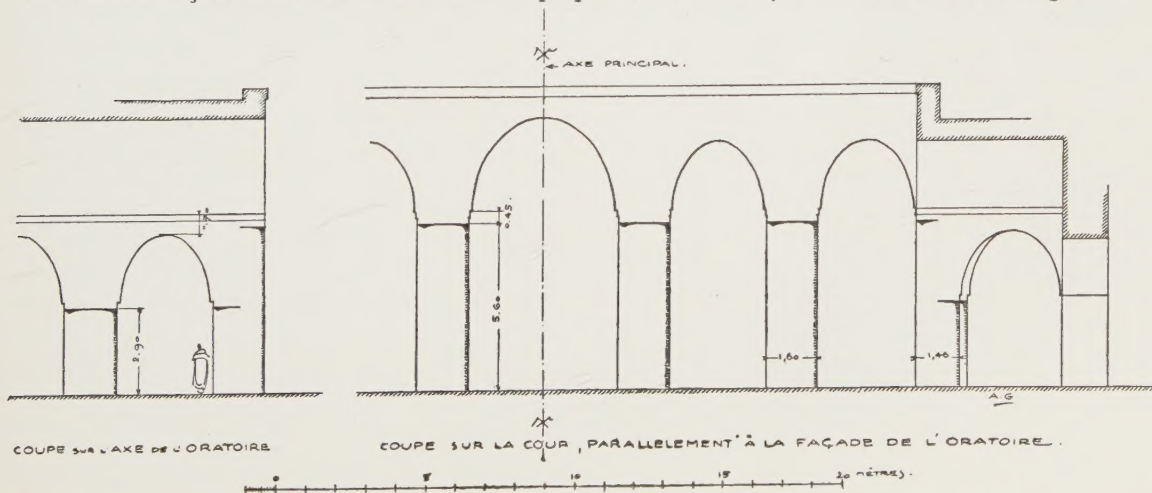


FIG. 2. — LE TARI KHANA, ÉLÉVATION.

que cela même, un schéma de plan. Il n'y a rien, dans la construction du Tari Khana, c'est-à-dire dans les formes architecturales utilisées et dans la façon de construire, qui ne soit purement iranien. Je dirai plus : il n'y a rien dans ce monument, aucune forme, aucun détail de construction, qui n'appartienne à l'architecture sassanide. Du point de vue technique, on n'y peut reconnaître aucun emprunt aux monuments des contrées où le plan de la mosquée s'est constitué. Le Tari Khana, si parfaitement étranger à la Perse quant au plan, est si exactement iranien quant à sa construction

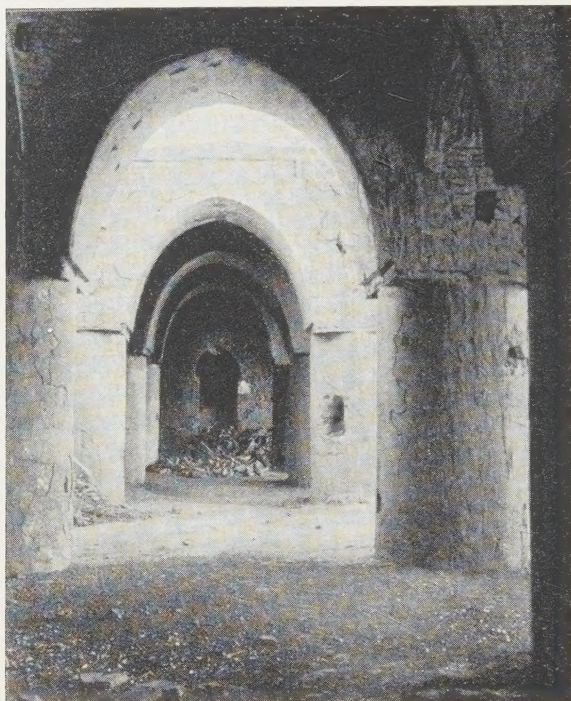


FIG. 3. — LE TARI KHANA. ARCS SASSANIDES.

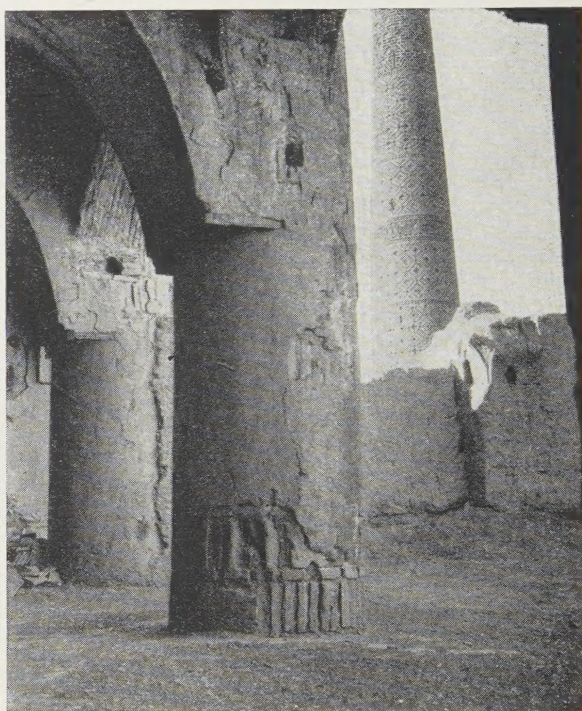


FIG. 4. — LE TARI KHANA. MINARET EN BRIQUES.

que l'un des rares voyageurs qui se soient intéressés à ses ruines, Eastwick, pensait se trouver devant les restes d'un temple ou d'un palais de l'époque d'Hécatompylos¹, et que d'autres, qui avaient reconnu dans leurs dispositions celles d'un monument islamique, ont cru que cette mosquée avait été aménagée dans un édifice plus ancien.

Cependant, il est possible qu'il y ait eu en Perse, et que l'on y retrouve un jour, des mosquées dont non seulement le plan, mais aussi le mode de construction, en terrasses sur arcades portées par des colonnes ou des piliers, aurait été importé de l'ouest, mais je ne le pense pas, ou alors elles auraient été édifiées par les Arabes eux-mêmes. C'est qu'en effet le plan d'un monument religieux a une sorte de valeur sentimentale et rituelle, que le mode de construction ne possède en aucune façon.

1. Eastwick, *Journal of a Diplomat's Residence*, II, p. 154.



FIG. 5. — LE TARI KHANA. IWAN CENTRAL.



FIG. 6. — LE TARI KHANA. IWAN CENTRAL.



FIG. 7. — BASE DE COLONNE DU TEMPLE DE TAPA HISAR, A DAMGHAN.

La mosquée persane en est elle-même une preuve. Nos églises de brique, de bois, de pierre ou de fer, plafonnées ou voûtées, en sont une autre. Les constructeurs modernes, qui se flattent de réviser tous les problèmes architecturaux au nom de la seule logique et, dans leurs études, prétendent faire abstraction du point de vue traditionaliste, bâtissent des églises en béton de ciment armé, dont le plan est gothique, ou basilical, ce qui revient au même. Je ne pense donc pas que les Persans, lorsqu'ils ont reçu le plan de la mosquée, se soient crus obligés d'adopter en même temps les procédés de construction utilisés par les architectes des premières mosquées occidentales. Il semble, d'ailleurs, qu'ils se soient fort bien accommodés, pendant un temps, d'édifices dont voici le principe : un grand iwan sassanide, voûté en berceau et orienté comme il se doit, au centre d'un vaste terrain rectangulaire, clos de murs.

Alors qu'en Syrie, en Égypte, dans le Hedjaz, etc., les colonnes des premières mosquées supportent des lignes d'arcades parallèles aux façades sur cour, constituant ainsi, dans l'oratoire, une série de travées parallèles au mur de la kibra, et que dans les mosquées à piliers, Rakka, Samarra, Ibn Tulun, etc., les points d'appui rectangulaires ont leurs longs côtés parallèles aux façades sur cour, augmentant ainsi, dans l'oratoire,

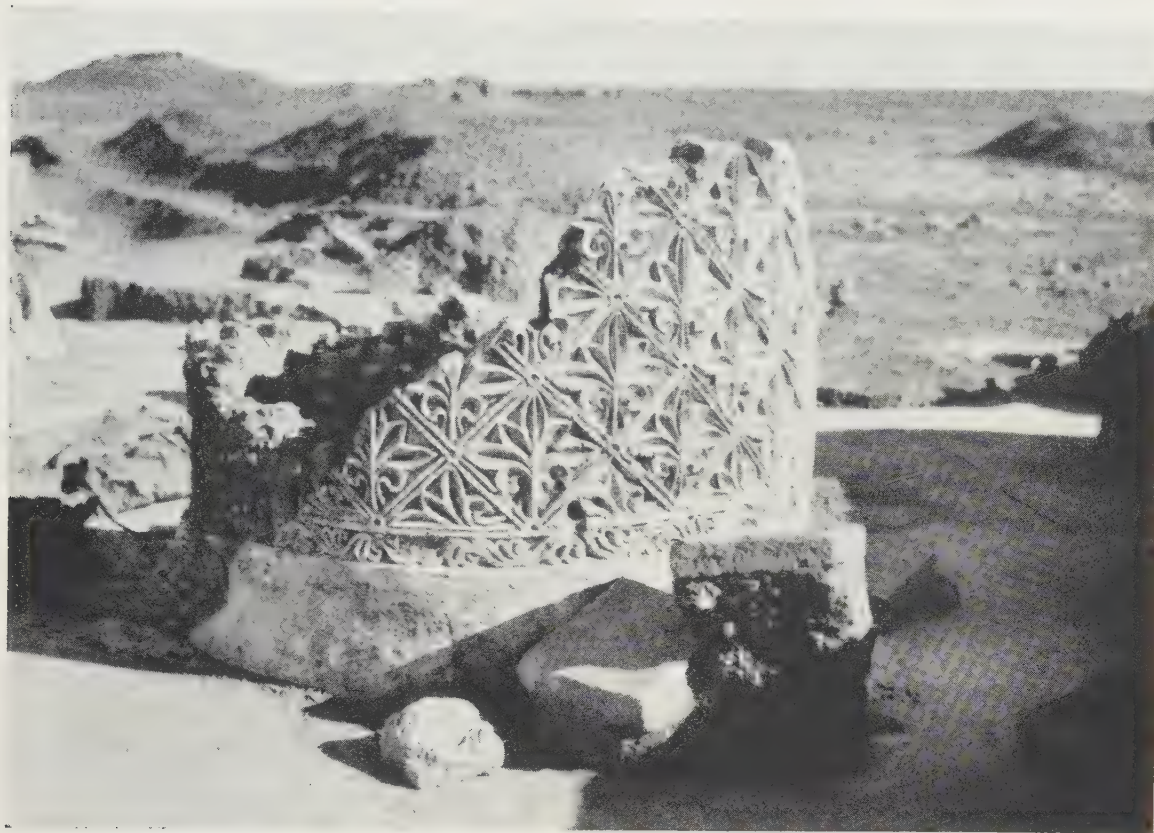


FIG. 8. — BASE DE COLONNE DU TEMPLE DE TAPA HISAR, A DAMGHAN.

l'impression de travées parallèles au mur de fond, les colonnes du Tari Khana portent de vastes berceaux lisses, perpendiculaires aux façades et ouverts de toute leur hauteur sur l'extérieur, c'est-à-dire sur la cour, comme de véritables iwans sassanides. Parti constructif bien iranien.

Les arcs ne sont pas des ogives ni même de ces arcs brisés que l'on nomme arcs persans et dont l'usage s'est généralisé en Perse et autour de la Perse, à l'époque 'abbaside, mais de purs arcs sassanides, en forme de chaînette et constitués par deux hauteurs de claveaux (fig. 3).

Mais il y a plus encore. La mission américaine qui travaille à Damghan a découvert auprès de la ville, en 1931, sur une colline nommée Tapa Hisar, un temple sassanide qui se compose essentiellement d'un vaste iwan donnant accès à une salle carrée, couverte en coupole, où se trouvait l'autel du feu. L'iwan est divisé en trois travées perpendiculaires à l'extérieur, par le moyen de deux lignes de colonnes qui portent les voûtes en berceau. La partie inférieure de quelques-unes de ces colonnes a été retrouvée (fig. 7 et 8). Elles ont été bâties en larges briques cuites, carrées, de 0 m. 35 de côté et de 0 m. 08 d'épaisseur disposées par rangs alternés, tantôt sur champ, tantôt

à plat. Elles mesurent 1 m. 72 de diamètre, décor compris. Aucune fondation. Elles reposent sur un premier rang de briques à plat enterré d'une quinzaine de centimètres seulement.

Ce mode de construction, absolument typique de l'architecture sassanide, mais que l'on rencontre déjà à l'époque parthe, est celui que l'on retrouve au Tari Khana. Même appareillage. Les briques mesurent, en moyenne, 0 m. 34 × 0 m. 34 × 0 m. 075. Même absence de fondations et même construction sur un premier rang de briques à plat. Les colonnes de l'oratoire mesurent 1 m. 60 de diamètre, c'est-à-dire un peu moins que celles du Tapa Hisar¹, mais si l'on observe que les colonnes du temple sassanide comportent un décor en plâtre ciselé qui mesure plusieurs centimètres d'épaisseur, et que celles du Tari Khana ne comportent, ou ne comportent plus, en guise d'enduit, qu'une mince pellicule de mortier, on découvre que le diamètre des maçonneries nues, sans enduit ou décor, est le même dans les deux cas.

Il est donc hors de doute que, du point de vue constructif, formes et technique, le Tari Khana est un monument sassanide, purement iranien, sans aucun rapport avec les mosquées de l'Ouest.

Le Tari Khana comportait sur deux de ses côtés, nord-est et nord-ouest, des dépendances qui ont, pour ainsi dire, disparu. Trois portes y donnaient accès du côté nord-ouest. Cinq autres, au nord-est, conduisaient à des salles actuellement en ruines. On peut se demander pour quelle raison le sanctuaire est encore en partie debout, alors que de tout le reste il ne subsiste que quelques pans de murs informes. C'est que dans la construction des dépendances il n'a été utilisé que des briques de terre crue, alors que les colonnes et les arcs bas de la mosquée, c'est-à-dire les parties portantes, ont été construits en bonnes briques cuites. Les voûtes des iwans, bâties en briques crues, se sont d'ailleurs toutes, sans exception, écroulées et ont disparu. Il n'en subsiste, pour nous renseigner sur l'état ancien, que le départ de l'une d'elles et, en quelques endroits du mur d'enceinte, la forme heureusement conservée de leurs parois de fond.

Le monument se présentait autrefois comme l'indique la figure 2, car il faut bien se garder de considérer comme authentiques, ou comme une restitution fidèle, les arcs pointus et les coupoles que l'on y remarque aujourd'hui et qui ne datent que de quelques années seulement. Tous les iwans se trouvaient alors dans l'état où l'on voit encore celui du centre (fig. 5 et 6). L'oratoire, privé de ses voûtes, était complètement à ciel ouvert et le maçon du pays qui entreprit d'y remédier, au lieu de reconstruire les anciens berceaux, lança d'une colonne à l'autre, parallèlement au mur de la kibla, des doubleaux qui lui permirent d'établir les petites coupoles, familières à l'architecture de la Perse moderne, qu'il savait construire. Il est aisé de se rendre compte que les puissantes colonnes du Tari Khana n'ont pas été destinées à porter d'aussi légères, d'aussi minces coupoles, et qu'il n'y a aucune communauté d'origine entre les larges arcs sassanides et ces maigres arcs pointus. Les parties neuves, qui n'ont reçu aucun enduit et dont les briques sont demeurées apparentes, sont facilement reconnaissables.

1. Le diamètre des colonnes des portiques simples est légèrement plus petit. Il mesure 1 m. 46.

Outre la brique cuite pour les colonnes et les arcs bas, et la terre crue pour le reste, le bois a été employé, quoique parcimonieusement, dans la construction du monument. Des plates-formes de bois forment chapiteaux et reçoivent la retombée des arcs. Du côté des murs, les arcs portent aussi sur des pièces de bois formant surfaces de répartition des charges. Au-dessus de ces poutres, dans l'axe de chaque arc, un trou d'encastrement, de 0 m. 30 × 0 m. 30 environ, indique qu'un fort tirant de bois joignait chaque colonne au mur. Mais cette disposition n'existe que dans les galeries simples de la cour. Dans l'oratoire, les arcs étaient censés se contre-buter l'un l'autre. Il arriva d'ailleurs que le mur du fond, sous l'action des poussées, s'inclina dangereusement vers l'extérieur, puisqu'on l'épaula au droit des colonnes au moyen de contre-forts, masses de terre que j'ai indiquées dans mon plan en les hachurant pour les différencier de la construction originale.

Aucune marche ne sépare le sol des galeries de celui de la cour. Aucune indication ne permet de penser qu'une partie quelconque de l'édifice ait jamais été revêtue d'un dallage. Il semble que sa surface entière ait toujours été de niveau et que le sol des parties couvertes ait été, comme celui de la cour, de terre simplement.

En somme, des murs et des voûtes de terre crue, peu de briques cuites, peu de bois, pas de dallage, pas de fondations. Rien d'autre. De ce point de vue le Tari Khana est assurément l'un des monuments les plus pauvres du monde. Mais l'esprit souffle où il veut. Grâce à l'intelligent emploi de ces misérables matériaux il a pu durer jusqu'à nos jours. Par l'harmonie de ses proportions et de ses masses, il est encore l'un des édifices les plus magnifiques de l'Islam. Rien d'ailleurs, si ce n'est le souvenir, ne saurait rendre l'impression de grandeur et de beauté souveraine dont il enchante le visiteur, lorsque vers le soir, favorable aux ruines, ses murs de terre rose s'illuminent et que montent de belles ombres assouplies par les vastes plans arrondis des colonnes.

Il s'agit maintenant de déterminer l'époque de la construction de ce monument. On a vu, d'après la description que j'en ai faite, que l'on doit le rapprocher le plus possible de l'époque sassanide, mais arrêter ce mouvement au moment où fut constitué le plan-type de la mosquée. Or, nous savons, par des exemples authentiques, que ce plan était déjà d'usage courant au milieu de la période umayyade. A cette époque, comme le dit Miss Bell¹, la transformation de la cour de la maison en sanctuaire est complète. Le sahn et les riwakat existent. La kibla est indiquée par le mihrab. Mais ce n'est qu'à la fin du même temps que le minbar a pris place dans l'aménagement obligatoire de la mosquée. Si donc on admet que le minbar du Tari Khana date de l'époque de la construction de l'édifice — ce qui n'est d'ailleurs pas du tout certain, mais nous est indifférent, car l'emplacement désaxé du mihrab nous assure qu'il y eut toujours un minbar en pendant, celui-là ou un autre, construit ou mobilier — nous pouvons considérer la fin de la période umayyade comme la plus haute date possible de la construction de l'édifice.

La limite basse est certainement antérieure à la construction de la Masdjid-i

1. Gertrude Lowthian Bell, *Palace and Mosque at Ukhaidir*, p. 150.

Djum'a de Naiyin, dont la figure 1 représente le plan relevé par moi l'an dernier. La multiplicité des formes des points d'appui indique clairement que cet édifice a été réparé fort souvent, mais le parti général du plan appartient bien à la construction originale, ainsi que le groupe des colonnes et des arcs décorés qui avoisinent le mihrab (fig. 10), le mihrab lui-même (fig. 11) et une partie des façades sur cour (fig. 9).

Comme dans le cas du Tari Khana, les arcs sont disposés perpendiculairement aux faces de la cour et portent des voûtes en berceau qui constituent les mêmes séries d'iwans sassanides que nous avons reconnues à Damghan (fig. 9)¹. De plus, la



FIG. 9. — MOSQUÉE DE NAIYIN. FAÇADE SUR LA COUR.

ressemblance des colonnes décorées de cette mosquée avec celles du temple sassanide découvert à Damghan par le docteur Erick Schmidt (fig. 7 et 8) accuse encore le caractère pré-islamique de certains éléments de sa composition. Nous sommes bien en présence d'une mosquée dont le plan est celui de la mosquée-temple et dont les dispositions générales et le décor sont en partie sassanides, mais cependant déjà beaucoup plus loin des origines qu'à Damghan. Le plan, avec ses riwakat développés, est moins primitif ; le décor architectural, à celui de quelques

colonnes près, est islamique ; l'appareillage des maçonneries n'a plus rien de sassanide, mais surtout les arcs sont pointus, musulmans, et les masses de la construction n'ont plus l'ampleur de celles du Tari Khana.

Il est, en effet, hors de doute que l'Islam, même en Perse, a peu à peu desséché, amenuisé les formes antiques. Chacun sait cela et il suffit de mettre en parallèle, rigoureusement à la même échelle, les plans des deux monuments de Damghan et de Naiyin pour qu'apparaisse immédiatement qu'un laps de temps considérable sépare les dates de leur construction. Or, la mosquée de Naiyin appartient au iv^e siècle de l'hégire. Si cependant on observait qu'il n'y a peut-être là qu'une question d'architectes, dont l'un voyait grand et l'autre petit, l'histoire de la peinture, de la sculpture et, bien plus encore de l'architecture, répondrait qu'en art on ne peut être que de son temps, que la Grèce n'imagina jamais un temple aussi colossal que celui de Mars vengeur, que Rome méprisait l'échelle, à son avis, microscopique du Parthénon, qu'à chaque époque se crée une véritable atmosphère de goûts et de sentiments qui

1. Voir aussi *Syria*, 1921, pl. XXIX.

s'impose aux esprits les plus indépendants et que d'ailleurs l'examen d'une particularité typique du Tari Khana semble confirmer le témoignage de nos yeux.

Le Tari Khana fut, en effet, construit précisément à l'instant où les arcs sassanides, plein cintre ou chaînette, invariablement arrondis, se brisent et deviennent l'arc musulman. Ceux de l'oratoire sont encore purement sassanides, avec cependant une légère tendance à former une pointe à leur sommet, et ceux des galeries simples ont déjà quelque chose de la forme caractéristique de l'arc persan. Or, nous savons que la transformation de l'arc sassanide en arc brisé s'est produite en Mésopotamie au cours du VIII^e siècle de notre ère. La courbe des ouvertures de la « porte



FIG. 10. — MOSQUÉE DE NAIYIN. ARCS ET COLONNES PRÈS DU MIHRAB.



FIG. 11. — MOSQUÉE DE NAIYIN. MIHRAB.

de Bagdad »¹, reste du palais qu'Harun al-Rashid fit construire à Rakka en 174 H, est déjà celle qui devint caractéristique de l'architecture musulmane. Si donc nous considérons comme probable, à cette époque, le synchronisme de l'évolution de l'architecture iranienne en Perse et en Mésopotamie, nous pouvons penser que le Tari Khana fut construit entre notre limite haute, l'avènement du premier 'Abbaside, al-Saffah, en 132 H (750), et le règne d'Harun al-Rashid (170-193=786-809).

C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle est arrivée Miss Bell quant à la date de la construction du château d'Ukhaidir, où nous retrouvons, identiques, les arcs du Tari Khana, ovoïdes, avec une tendance à former une pointe à leur sommet². C'est aussi, selon les écrivains du temps, l'époque où les 'Abbasides édifièrent de grandes mosquées dans les principales villes de la Perse.

A. GODARD.

1. H. Saladin, *Manuel d'art musulman. L'architecture*, fig. 251. G.-L. Bell, *Amurath to Amurath*, fig. 43 et 44.
2. G.-L. Bell, *Palace and Mosque at Ukhaidir*, p. 168, pl. 34-2, 362, etc.



FIG. 1. — LE MAÎTRE DE FRANCFORT. ADORATION DES MAGES.
(Musée d'Anvers.) Détail.

FIG. 2. — LE MAÎTRE DE FRANCFORT. DESCENTE DE CROIX.
(Église de Watervliet.) Détail.

LE MAÎTRE DE FRANCFORT

Les églises de campagne, en Belgique, contiennent encore nombre de panneaux remontant au ^{xvi}^e siècle et fort peu connus. Plusieurs mériteront de s'ajouter au catalogue des peintures que M. Max Friedländer entreprend de dresser, avec une telle maîtrise, pour toute l'école des Pays-Bas au ^{xv}^e et au ^{xvi}^e siècle (*Altniederländische Malerei*, onze volumes parus). Nous ne pouvons donc qu'applaudir à l'initiative de MM. Paul Lambotte, Hulin de Loo et Cappart, qui font actuellement photographier par les actifs services du Cinquantenaire, à Bruxelles, les œuvres les plus caractéristiques et les plus oubliées.

L'important triptyque que nous étudions aujourd'hui se cache dans l'église de Watervliet (Flandre orientale), tout près de la frontière hollandaise. L'histoire de ce village et de ses curiosités artistiques est liée au nom de Jérôme Lauweryn ou Laurin, conseiller, chambellan et trésorier général de Philippe le Beau, receveur du Pays du Franc. Lauweryn, de 1499 à 1504, reprit sur la mer et endigua toute la région comprise entre le village de Bouchaute et celui de Saint-Jean-in-Eremo, région qui avait été submergée par la terrible inondation de 1377. Au centre de ces terres, il bâtit une nouvelle agglomération qu'il baptisa Watervliet, en souvenir d'un village détruit au ^{xiv}^e siècle, lors de la catastrophe, et dès 1501 il commençait la construction de l'église actuelle; il mourut en 1509, et il est possible qu'il ait commandé



FIG. 3. — LE MAITRE DE FRANCFORT. DESCENTE DE CROIX. (Église de Watervliet.)

le retable peu avant cette date pour décorer le maître-autel du monument où il devait se faire enterrer; peut-être, au contraire, s'agit-il d'un don de ses enfants pour commémorer le souvenir de leur père. Quoi qu'il en soit, cet important ensemble comprend un panneau central de 2 m. 37 de large sur 2 m. 37 de haut, au centre, et 1 m. 55 sur les côtés, accompagné de deux volets : ceux-ci ont été coupés et ramenés à 1 m. 55 de hauteur, de sorte que, fermés, ils ne recouvrent pas la partie surélevée du retable. Au centre, sont représentés les apprêts de la Mise au tombeau; sur les

volets, à notre gauche, le Portement de croix; à notre droite, la Résurrection; à l'extérieur, en grisaille, le Christ devant Pilate.

James Weale, dont la science et l'activité se retrouvent partout en Flandre, avait signalé le triptyque, dès 1866-1870, dans le *Beffroi* (t. III, p. 94-98); il en donnait une description fort complète et en avait senti la grandeur, mais, faute de points de comparaison, il ne put le localiser. Depuis, l'oubli s'était fait, et l'on ne trouve pas trace



FIG. 4-5. — LE MAÎTRE DE FRANCFORT. INTÉRIEUR DES VOILETS DU RETABLE DE WATERVLIIET.
LE PORTEMENT DE CROIX. LA RÉSURRECTION.

du retable de Watervliet dans les répertoires récents de la peinture flamande (ceux de M. Max Friedländer ou de Friedrich Winkler, par exemple). Ces panneaux remarquables constituent cependant, à notre avis, un chaînon important dans l'histoire artistique d'Anvers au xvi^e siècle, et ils nous paraissent doublement intéressants, parce qu'ils représentent pour nous une œuvre caractéristique du Maître de Francfort, ce mystérieux artiste anversois que l'on n'a pu encore identifier. Ses productions, toutefois, se groupent aisément en un tout logiquement ordonné, qui marque les débuts de la peinture dans la ville de l'Escaut, entre 1495 et 1515 (Max Friedländer, *Altniederländische Malerei*, t. VII). S'exerçant parallèlement à celle de Matsys, l'activité

du Maître de Francfort décèle un tout autre milieu, un tempérament nettement différent. Nous sommes loin, ici, de l'art raffiné, sensuel, élégant, de Quentin, si étroitement dépendant des géniales rêveries d'un Léonard. Tout, dans les créations du Maître de Francfort, montre un bon artisan, un peu lourd, se faisant largement aider par ses élèves, travaillant pour l'exportation, ayant un atelier industriellement organisé; mais cette pesanteur caractéristique n'exclut pas, cependant, une certaine grandeur.



FIG. 6-7. — LE MAÎTRE DE FRANCFORT. EXTÉRIEUR DES VOLETS DU RETABLE DE WATERVLIET. LE CHRIST DEVANT PILATE.

Par sa solidité équilibrée, par sa robuste ampleur, notre artiste parvient souvent au style véritable, et le triptyque que nous étudions en est une preuve.

Nous ne pouvons, dans cette courte note, traiter à fond la question de l'attribution; nous donnerons du moins quelques-uns des motifs principaux qui nous amènent à comprendre le retable de Watervliet dans le catalogue du Maître de Francfort. Que nous soyons bien ici à Anvers, au commencement du xvi^e siècle, tout l'indique; types des personnages, costumes, paysage, traitement du clair-obscur, tout concorde pour situer ainsi nos panneaux, malgré les repeints nombreux qui, hélas ! défigurent presque partout la facture primitive. Quelques rapprochements vont nous permettre de préciser l'atelier d'Anvers auquel se rattache notre *Déposition*.

Que l'on considère d'abord la tête si particulière de l'homme debout à l'extrême-droite; elle ressemble de très près à la tête de l'homme à l'arrière-plan, vers la gauche, dans l'*Adoration des Mages* d'Anvers (n° 168 du Catalogue), tableau certain du Maître de Francfort (n° 123 de la liste de M. Friedländer, *Altniederländische Malerei*, t. VII, p. 136); même forme de visage, mêmes yeux, même bouche, même nez; la coiffure elle-même est identique; cet homme, nous le trouvons encore dans la partie centrale du grand polyptyque de Francfort (*Sainte Anne et la Sainte Famille*, Musée municipal,



FIG. 8. — DÉPOSITION DE CROIX. GROUPE EN BOIS SCULPTÉ. (Ancienne collection d'Arenberg.)

n°s 259-264; tableau-type du maître de Francfort, liste Friedländer, n° 129, t. VII, p. 138) et dix ans auparavant dans un panneau de la même main, appartenant à l'ancienne collection Von Auspitz, à Vienne, daté de 1496; l'auteur, car tout indique que nous avons là le peintre lui-même, s'est ici représenté avec sa femme : il est alors âgé de trente ans; ainsi ce propre portrait si original, qui revient régulièrement dans les œuvres importantes et que nous pouvons suivre pendant une longue période (son tableau du Musée d'Anvers : la *Fête des Archers* (n° 529), nous le montre à trente-trois ans), est en quelque sorte une indiscutable signature.

Examinons maintenant, dans le retable de Watervliet, le volet qui est à notre gauche, et comparons-le au *Portement de croix* du Musée d'Anvers (n° 568), inscrit par M. Friedländer comme une œuvre authentique (n° 142 de sa liste, t. VII, p. 140), nous verrons que les deux compositions, non seulement présentent les rapports d'ordonnance les plus étroits, mais offrent encore des détails identiques : même tête

du Christ, même visage des bourreaux, même geste pour frapper; figure et pose semblable de Simon le Cyrénéen.

Si maintenant nous passons aux grisailles qui décorent à Watervliet l'extérieur des volets, et qui sont peut-être la partie la plus originale et la plus réaliste de l'ensemble, nous verrons qu'elles présentent les plus grandes ressemblances avec les grisailles du retable-type de Francfort, dont nous avons déjà parlé (deux de ces



Phot. Giraudon.

FIG. 9. — VAN DER WEYDEN. DÉPOSITION DE CROIX. DESSIN. (Musée du Louvre.)

grisailles, autrefois à Francfort, sont aujourd'hui au Musée de Stuttgart, nos 115 et 116 : elles ont été exposées à Anvers en 1930).

Notons que partout dans le triptyque de Watervliet, que ce soit dans la partie centrale ou sur les volets, nous rencontrons les caractéristiques de faire et d'exécution propres au Maître de Francfort : figures épaisses, solidement modelées, grands nez droits, bouches charnues, paupières lourdes, sourcils marqués et perpendiculaires au nez.

De ces différentes considérations et de nombreuses comparaisons que nous ne pouvons développer ici, il nous paraît légitime de conclure que la *Déposition de croix* de Watervliet peut être, avec vraisemblance, attribuée au Maître de Francfort. Grâce au portrait du peintre dont nous parlions tout à l'heure, il nous sera même permis de dater approximativement notre retable.

M. Friedländer estime que le polyptyque de Francfort, commandé en 1492, a dû être terminé vers 1505 (t. VII, p. 138). Le peintre avait alors environ quarante-cinq ans. Or, à Watervliet, il nous semble, autant qu'il est possible d'en juger malgré les repeints, un peu plus âgé qu'à Francfort. Nous proposerions donc, pour la date de notre *Déposition* : vers 1508-1510. Cette période correspondrait aussi à l'achèvement probable de la plus grande partie de l'église commencée en 1501 et au moment où l'on pouvait penser à la décoration intérieure; elle serait aussi proche de la mort de Jérôme Lauweryn. Nous aurions donc dans le retable de Watervliet une œuvre de la dernière période du Maître, et ce serait le plus important ensemble de sa main conservé en Belgique; on sait que le Musée d'Anvers (trois œuvres) et le Musée de Gand (une œuvre) sont les seules collections publiques du pays où figurent des créations certaines du Maître de Francfort.

Cette belle *Déposition de croix* de Watervliet est, du reste, intéressante pour d'autres motifs : elle reproduit dans sa partie centrale, et assez fidèlement, une composition de Rogier Van der Weyden, différente de la *Descente de croix* de l'Escorial, et dont l'original serait perdu. Le corps du Christ est, sur notre panneau, déjà porté vers le tombeau par Nicodème et Joseph d'Arimathie. Cette représentation dut être, dans la deuxième moitié du x^v^e siècle et au xvi^e siècle, fort célèbre et d'accès facile, car on l'imita fréquemment :

1^o dans un dessin du Louvre (n^o 20.666) qui, de toutes les répliques connues à ce jour, paraît avoir le mieux conservé le style caractéristique de Rogier. Il suffit de rapprocher cette feuille de notre *Déposition* pour voir que le Maître de Francfort a presque textuellement copié Rogier. Composition, poses et gestes reviennent presque identiques à Watervliet et à Paris; il faut remarquer seulement que notre peintre a supprimé et l'ange qui aide à soutenir le bras gauche du Christ, et les deux anges volants tenant, l'un la couronne d'épines, l'autre les clous; à Watervliet, figure au centre Simon le Cyrénéen descendant les degrés de l'échelle;

2^o dans un groupe en bois sculpté qui figurait avant la guerre dans la collection d'Arenberg, à Bruxelles, et qui suit le dessin d'assez près;

3^o dans une peinture sur fond d'or avec les anges comme au Louvre, (vente Klinkosh, Vienne, 1889);

4^o dans un panneau peint du Musée de Naples (n^o 8) ; ici figurent les trois anges comme au Louvre, l'échelle comme à Watervliet, mais disposée autrement, et sans Simon le Cyrénéen;

5^o des répliques plus lointaines, plus tardives se voient aux musées de Strasbourg et de Bonn, à la sacristie de la cathédrale d'Ulm, etc.;

6^o la composition fut reprise, mais avec des variantes nombreuses, par le Maître de la Rédemption (liste de Friedländer, n^o 96; *Altniederländische Malerei*, t. II, p. 123), dans une peinture, autrefois dans la collection du comte de Demandolx, appartenant aujourd'hui à M. Laurent Meeus, à Bruxelles.

D'autres emprunts encore seraient à noter. Le volet gauche de notre retable

présente des rapports assez frappants avec un dessin de Dürer conservé au Musée Stædel, à Francfort, et qui paraît être une esquisse pour le triptyque d'Obert Saint-Veit, près de Vienne.

Ainsi, les enseignements que nous apporte cette *Déposition* de Watervliet sont

nombreux. Elle enrichit d'une œuvre importante le catalogue du Maître de Francfort et achève de fixer sa figure. Elle nous donne de nouvelles clartés sur l'organisation d'un atelier anversoïse de peinture, travaillant pour l'exportation au début du xvi^e siècle. Nous y voyons la documentation et l'éclectisme jouer désormais un rôle essentiel au détriment de l'invention et de l'imagination. Un chef d'atelier comme le Maître de Francfort, certainement fort bien doué, connaissant à fond les principes de son art, crée en somme fort peu au sens propre du mot. Il copie et emprunte de tous côtés, pille sans scrupule Rogier, aussi bien que Van der Goes ou Dürer.

Enfin, et c'est là le point important sur lequel nous insisterons tout particulièrement, le retable de Watervliet nous montre l'influence de Rogier gardant toute sa force, dans un des centres artistiques d'Anvers les plus actifs, aux environs de



Phot. Country Life.

FIG. 10. — LE MAÎTRE DE FRANCFORT. LE PEINTRE ET SA FEMME.
(Ancienne collection Von Auspitz, à Vienne.)

1510, au moment où le goût et l'imitation du style italien ont cependant envahi toute la peinture flamande. Cette survivance de Rogier n'est nullement le fait d'un cas isolé; nous n'avons pas là la dernière manifestation d'un art agonisant. En effet, bien après 1510, dans la seconde moitié du siècle, nous pouvons saisir d'autres exemples de la faveur accordée aux créations de Van der Weyden : Peter Huys, qui travaillait de 1545 à 1560 environ, grave un calvaire dont la composition remonte à Rogier.

Ainsi, après Quentin Metsys, après Josse Van Clève, après tous ces maîtres féconds

d'Anvers, auteurs de tant de crucifixions adaptées au goût du jour, lorsqu'on voudra, vers 1550, éditer la représentation d'un Christ en croix, c'est encore à Rogier que l'on aura recours.

Du reste Van der Weyden ne sera pas le seul, parmi les grands peintres du x^v^e siècle, à se survivre ainsi au siècle suivant. Les mêmes observations s'appliquent aux Van Eyck. Quentin Metsys, le peintre novateur d'Anvers, copie en 1514, dans son *Banquier et sa femme*, du Louvre, un original de Jean, et Pierre Bruegel, en 1564, dans sa *Montée au Calvaire*, s'inspire d'une composition perdue des Van Eyck.

Ainsi, nous remarquons tout le long du siècle, même dans les milieux les plus ouverts aux tendances nouvelles, la persistance, plus ou moins occulte, du grand style et des grands exemples légués par les hautes figures du x^v^e. Voilà l'idée dominante que nous souhaiterions dégager de cette note. Le fait est d'importance : il est susceptible de modifier nos conceptions sur la structure intime de l'école flamande de peinture, pendant ce confus xvi^e siècle, et cette structure nous pourrions schématiquement nous la représenter ainsi : à la base, nous verrons subsister, courant souterrain mais puissant encore, l'attrait pour les enseignements et les formules du siècle précédent; nous l'avons observé à Watervliet. Au-dessus, à la surface, apparaîtront l'engouement, le parti pris pour les modèles italiens, choisis trop souvent au hasard, et cette agitation est si bruyante que parfois on n'entend qu'elle, et que l'on néglige la voix plus assourdie du souvenir. Mais que survienne un grand esprit, un jeune génie, il sera assez fort pour allier la puissance de son tempérament personnel, d'une part, à ces exemples toujours vivants du passé local et national; en même temps, dans la foule italienne, il saura discerner, écouter les guides les plus sûrs : les antiques, Titien, Raphaël, Michel-Ange.

Ainsi, après avoir étudié ce triptyque de Watervliet, après en avoir écouté les leçons, il semble que nous comprenons plus nettement quelles lointaines traditions revivent dans les pages les plus prenantes d'un Bruegel, dans les créations les plus heureuses d'un Rubens¹.

Édouard MICHEL.

1. Nous tenons à remercier ici M. Maurice Delacre, professeur émérite à l'Université de Gand, qui a bien voulu nous signaler autrefois l'intérêt du triptyque de Watervliet.



L'ART MANUÉLIN

SES ÉLÉMENTS ET SON ÉVOLUTION

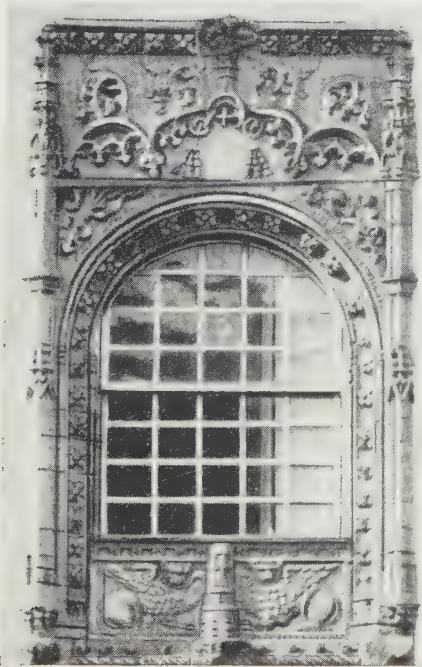


FIG. 1. — BRAGA. FENÊTRE DE LA MAISON
DES COIMBRAS.

« L'art manuelin », tel est le terme dont la génération romantique s'est servi, dans la seconde moitié du siècle dernier, pour désigner l'architecture portugaise durant le règne de D. Manuel (1499-1521). Ce style, né d'une différenciation formelle, qualifiée de typique et de nationale, est issu du développement d'une architecture vieille déjà de trois siècles, persistant à découvrir dans ses procédés traditionnels de nouvelles solutions, mais sollicitée par diverses influences, locales ou étrangères, et finissant par subir l'attraction de la Renaissance italienne.

La nation portugaise se trouvait alors agitée par une sorte de bouillonnement cosmopolite : elle venait de découvrir la face mystérieuse du globe terrestre. Lisbonne était devenue l'*emporium* de l'Atlantique. Des quatre points cardinaux accouraient des échos exotiques qui mêlaient leurs modulations à celles d'un passé déjà fort complexe, pour créer une étrange symphonie, discordante parfois, mais puissante. Ce mélange d'inspirations

ethniques diverses, servies par des techniques particulières, ce rêve oriental greffé sur l'imagination autochtone ont donné à l'art portugais du début du xvi^e siècle un caractère hybride, difficile à intégrer dans une formule synthétique, dans le concept même d'un « style ».

L'art manuélín est né à l'heure où le gothique flamboyant, par son arbitraire, sa fantaisie ornementale, déjà morbide, dissociait les caractères internationaux du style ogival parvenu à son apogée, et déterminait, dans plusieurs nations de l'Europe, des courants régionaux, individualistes parfois à l'extrême. Il surgit en un moment historique d'une incomparable splendeur : il devait être docile à tous les attraits, accueillir toutes les suggestions, être en butte à toutes les épreuves. Sa raison



Phot. Alvão.

FIG. 2. — BATALHA. PORTE DE L'ÉGLISE PAROISSIALE.

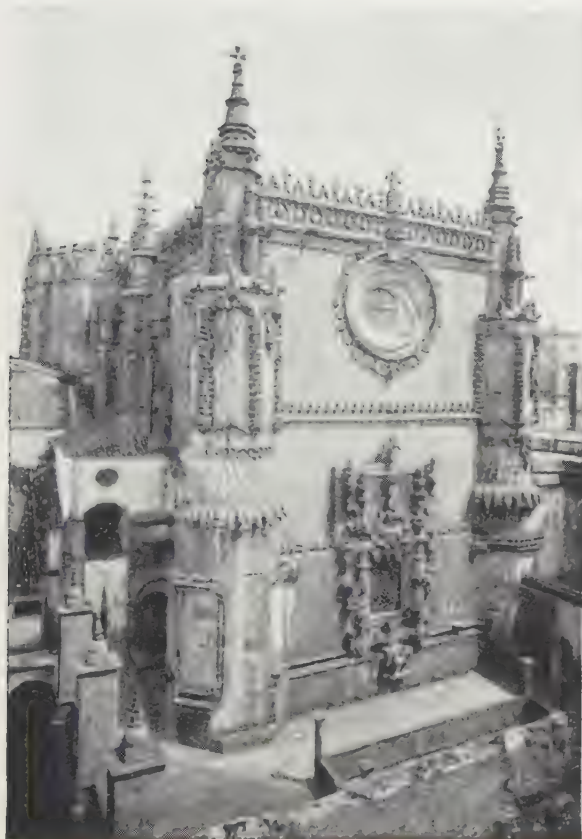


FIG. 3. — FOSCÃO. ÉGLISE PAROISSIALE.

d'être n'est pas un nouveau système constructif : la voûte à nervures demeure le principe fondamental de l'architecture, mais l'originalité portugaise se manifeste dans les encadrements décoratifs des fenêtres et des portes, des arcades et des rosaces, des autels et des tombeaux, dans la dentelle si élégante des plates-bandes, d'où surgissent la croix de l'Ordre du Christ et la sphère armillaire, emblème des découvertes maritimes. Cet accroissement du vocabulaire ornemental s'est produit, au début du xvi^e siècle, dans l'intervalle de deux époques : celle qui correspond au règne de D. João II, et celle qui est marquée par des dernières années du règne de D. Manuel, lorsque les Castilhos, des Biscayens, introduisent au Portugal l'art isabélin d'Espagne.

L'élan initial part de Batalha, avec Mateus Fernandes, se ramifie vers Coïmbra, avec Marcos Pires, et vers Thomar, avec Diogo de Arruda. Dans l'interrègne des

deux gothiques, le gothique national du ^{xv}^e siècle et le gothique importé dans le premier quart du ^{xv}^e, le profil prismatique des encadrements flamboyants cède le pas à des tores en trois quarts de cercle, en même temps qu'un nouveau naturalisme substitue aux éléments lisses des formes végétales : troncs d'arbres élagués, algues souples, coraux arborescents, concurremment avec des boudins plus gros, striés



Phot. Alvão.

FIG. 4. — THOMAR. FAÇADE OCCIDENTALE DE L'ÉGLISE.



Phot. Alvão.

FIG. 5. — THOMAR. PORTAIL DU CHŒUR.

obliquement, parfois segmentés en blocs cylindriques séparés par des astragales. On ne saurait guère fixer une date exacte à ce changement de profils, mais le type nous en est fourni par la porte d'entrée des *Capelas imperfeitas* (chapelles inachevées) de Batalha. Les deux systèmes s'accouplent dans cette ordonnance fasciculée où voisinent les filets ronds, simples ou tordus, et les moulures prismatiques. On remarque dans la feuillure des grandes fenêtres inachevées des troncs élagués avec leurs racines adventices. Les bases et les crochets flamboyants rappellent seuls, dans ce panthéon, l'art gothique. Ces troncs qui apparaissent ici, vont proliférer et se répandre dans les édifices portugais.

Il faut donc distinguer, dans les monuments manuélins, ce qui subsiste du

flamboyant maintenu par la tradition depuis le Batalha de João I^{er}, de ce qu'ils doivent aux courants indigènes jaillis dans les différentes zones du territoire portugais, persistant, avec une couleur locale pittoresque et une organisation complexe, même après l'importation du gothique isabélin. Le tronc élagué qui s'était chargé de bourgeons comme un corail, se délivre de ces végétations pour se réduire à un tore quasi



Phot. Alvão.

FIG. 6. — BATALHA. PORTE DES CHAPELLES INACHEVÉES.



Phot. Alvão.

FIG. 7. — SANTAREM. ÉGLISE DE MARVILLA.

cylindrique, et constituer, sous cette forme simplifiée, un des encadrements les plus fréquents de la décoration manuéline, tant dans les édifices religieux que dans les monuments civils. C'est un leit-motiv que l'on décèle souvent sous une parure florissante; l'arabesque de son mouvement caractérise, dans leur variété, les groupements curvilignes. Nous nous efforcerons de passer en revue : d'une part, les éléments nationaux, et d'autre part, les éléments étrangers ou traditionnels dans leurs transformations.

Ce qui frappe d'abord dans cette différenciation décorative si exubérante, c'est sa soudaineté. Les chaînons qui la rattachent à des tentatives moins brillantes, aux principes du gothique finissant, sont peu nombreux. Il semble que les artistes aient

cherché passionnément de nouvelles sources où pût s'alimenter leur imagination, que leur curiosité ait été vivement mise en branle par le contact de civilisations variées; ils ont ainsi composé des guirlandes d'une incomparable richesse, de véritables enluminures en relief plaquées sur l'infrastructure gothique, comme des chapes



Phot. Alvão.

FIG. 8. — THOMAR. PORTAIL NORD DE SAINT-JEAN-BAPTISTE.



Phot. Alvão.

FIG. 9. — ALCobaça. PORTE DE LA SACRISTIE.

destinées à un splendide cérémonial. L'art manuelin a hérité de l'islamisme installé dans le Sud du pays l'arc outrepassé, et a transposé dans un matériau dur la ductilité plastique du matériau moulé, comme l'avait déjà fait le maçon roman dans les arcs des portails d'église. Le poudrolement ornemental des monuments hindous, d'une puissance végétale analogue à celle de la forêt vierge, lui a transmis la subtilité de la cisclure, la technique minutieuse du burin, qui donne à la pierre comme un frisson inquiet. La vieille Europe, en faisant renaître le canon classique, lui a offert son expression ordonnée et calme, appel reposant et discipliné dans l'aigre tumulte de cette polyphonie. Il faut remarquer toutefois que l'art manuelin, même dans

les périodes d'abandon où il semble submergé, conserve comme un étau la nomenclature gothique, qui lui fournit une ferme charpente et un principe modérateur. Tant de penchants divers et parfois antagonistes l'ont gouverné dès sa naissance, que son éclectisme le défend mal contre une boursoufflure inorganique. Ce qui le perd, c'est sa loquacité tapageuse, *vis gongorica*, inhérente à la race, et dont la littérature donnera l'exemple après les arts

plastiques.

Les édifices manuélin ont abandonné le plan basilical, devenu international à l'époque gothique, pour s'en tenir à un type d'église à une seule nef ou à trois nefs de même hauteur, ce qui leur donne un aspect plutôt profane. En élévation, les lignes horizontales sont prépondérantes, par suite d'une intelligente adaptation au milieu géographique portugais, en même temps que les couvertures traditionnelles, dont la voûte de Belem est un remarquable exemple. Les voûtes manuélines vont du genre le moins compliqué : liernes et tiercerons en étoile, aux combinaisons les plus prolifiques, avec une préférence pour les mouvements ondulatoires des courbes et des contre-courbes, qui déterminent de capricieux polygones ornés de rosaces aux entrecroisements. Parfois les nervures et les arcs formerets sont revêtus d'un riche décor, moulures à feuillages imbriqués, troncs entrelacés, coraux ramifiés, heaumes héraldiques, écussons couronnés.



Phot. Alvão.

FIG. 10. — THOMAR. FENÊTRE SUD DU CHŒUR.

Les arcs vont du plein-cintre aux variétés polycentriques les plus audacieuses, les centres fixés soit en dehors soit en dedans de la courbe d'ensemble, avec des motifs convexes ou concaves des plus étranges et des constructions artificielles extérieures à la ligne génératrice. Ces arcs sont soulignés de boudins qui montent de la base jusqu'à la clef, et qui, purement décoratifs, encadrent les baies. Parfois on les voit se doubler, se croiser, s'écarter et se rejoindre en des accolades fleuries, onduler en courbes polylobées, convergentes ou divergentes, lancer au faite deux branches qui composent un tympan pentagonal curviligne, ou montent à l'assaut de la muraille en

cercles et en volutes. Sur les jambages, boudins et troncs d'arbres jouent leur rôle de colonnettes, avec des bases prismatiques du gothique tardif, parfois à pénétrations, si la colonnette est double, avec de petits chapiteaux octogonaux ou ronds décorés de feuillages variés, imitant des coussins entourés de bandelettes, ou des turbans mauresques, ou encore des nids de cigognes formés de branches enchevêtrées. Des bandelettes s'enroulent aussi en spirale autour des troncs d'arbres et des faisceaux polystyles, en laissant s'échapper de leurs liens des branches ou des bourgeons turgescents comme des artichauts. L'encadrement des arcs et des jambages est constitué par des torsades, des baguettes brisées, des losanges, des entrelacs, des damiers, des chaînes et des balustres classiques. Le boudin lisse domine toutefois. Quand il est double, l'intervalle est occupé par une large cannelure le long de laquelle rampent des branches feuillues porteuses de fruits, des rameaux de chêne, des chardons, des chapelets de rosaces carrées.



FIG. 11. — BELEM. INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DES JÉRONYMOs.

De part et d'autre des portes et des fenêtres, profilés comme d'énormes torchères, surgissent d'élégants contreforts à pinacles qui adoptent ou rejettent les sections polygonales du flamboyant, se transforment en boudins simples ou doubles, enroulés, ramifiés comme des coraux, comme des troncs d'arbres à double spirale; parfois ils affectent la forme de blocs cylindriques flanqués d'astragales, décorés de cannelures obliques, en directions alternées, ornés de sphères, d'arabesques ou de gro-

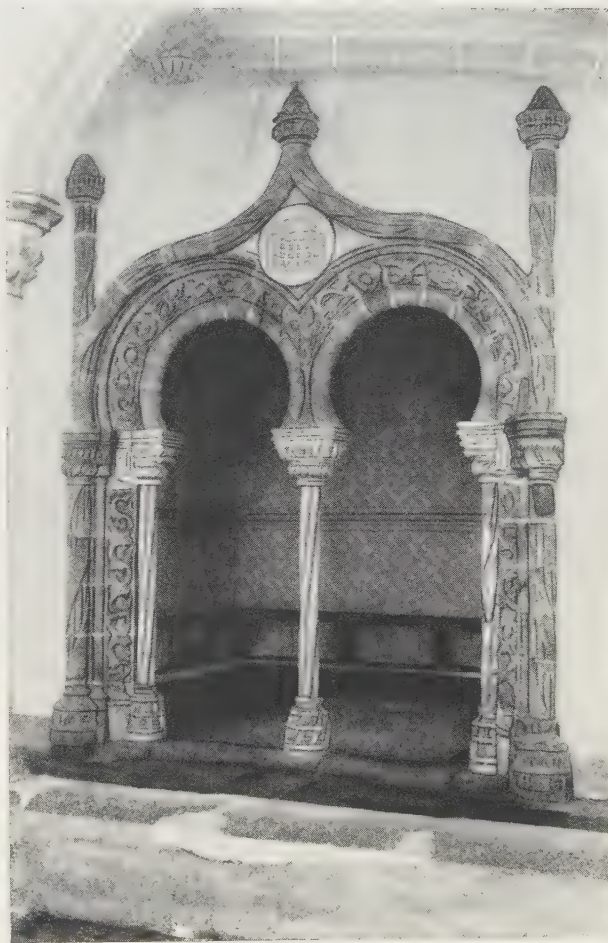
tesques. Lorsqu'ils n'ont pas un rôle purement décoratif, ils montent bien au-dessus des arcs, se joignent en larmier horizontal, en imitant l'*alfiz* musulman ; parfois encore, un arc en plein cintre ou en accolade s'en détache pour surmonter les arcs simples ou doubles des portes et des fenêtres. D'autres fois, de larges bandes de grotesques classiques encadrent un tympan où serpentent des moulures rondes ou prismatiques, en trilobes ou en cercle, encadrant une décoration où reviennent les deux motifs manuélin, la croix de l'Ordre du Christ et la sphère armillaire.

La corde est un des éléments qu'a exploité la faconde architectonique portugaise. Quelques industries d'art moderne, l'orfèvrerie, la céramique l'emploient encore. C'est une expression de l'esprit nautique manuélin : le câble qui assujettit le gréement des galions vient serpenter au flanc des églises. Mais il ne faut pas le confondre avec la torsade, qui lui ressemble, mais qui n'est pas une imitation réaliste, car on la rencontre déjà dans l'art wisigothique de l'Espagne. D'Espagne, la torsade passa dans l'art musulman, puis dans le mozarabe, dans l'art chrétien de la Reconquête, pour ressurgir au début de la Renaissance. L'analogie de la frise supérieure des Jéronymos de Belem avec la frise du château de Gaillon reconstruite à l'École des Beaux-Arts de Paris, prouve que la torsade hiéronymite n'évoque pas le câble d'une nef, mais vient du goût de l'art manuélin pour la spirale. Je ne crois pas que le câble qui borde les ogives du maître autel de l'église du Couvent du Christ, à Setubal, ou qui souligne l'arc triomphal, et que l'on observe encore ailleurs, sans qu'il soit accompagné d'autres symboles nautiques, soit une allégorie maritime. Les piliers de la même église, composés de trois fûts enlacés, n'ont pas non plus l'ambition de reproduire un motif textile. Si nous examinons le clocher de l'église de Caldas-da-Rainha, nous constatons que la corde qui ourle les baies des cloches est pourvue de bases et de chapiteaux, comme une colonnette. A l'étage supérieur du cloître des Jéronymos, on voit aussi une corde qui serpente, ornée de fruits et de feuilles comme une branche. On ne saurait nier, toutefois, que le câble n'apparaisse avec tous les caractères du chanvre tressé : ses gros nœuds sont alors striés de menus filaments. Nous en citerons comme exemples la « voûte des nœuds » de la cathédrale de Vizeu, le flanc de la tour de Belem, l'encadrement d'une fenêtre de la maison dite de Garcia de Rezende, à Evora, ou encore le chœur de l'église du Couvent du Christ, à Thomar, où des câbles ceignent par deux fois la façade occidentale, munis par endroits de flotteurs de liège. C'est par des câbles que sont liées les branches de coraux de la fameuse fenêtre de la sacristie (salle du Chapitre), ou les gros troncs qui encadrent l'ancienne fenêtre méridionale. Dans plusieurs édifices, ces câbles voisinent avec d'autres objets usuels comme des chaînes, des boucles, des grelots.

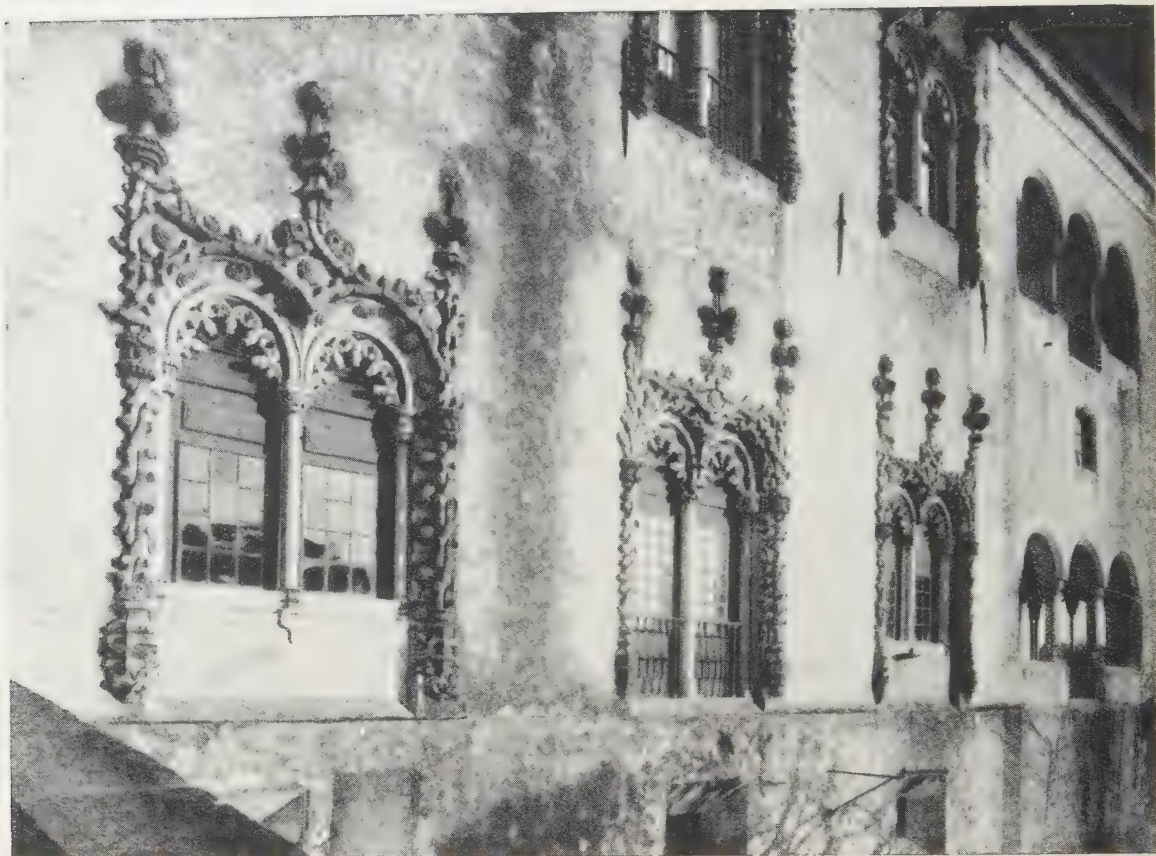
Cette extraordinaire prolifération d'éléments divers se trouva brusquement interrompue par un nouvel engouement pour les canons venus d'Italie, au moment où se faisait ressentir un certain épuisement dû à l'excessif *tonus* de sa propre énergie. L'élan suprême de cette énergie se remarque dans le chœur de Thomar, dans la partie de ce monument que nous croyons de Diogo de Arruda : la façade occiden-

tale, avec les deux premières grandes fenêtres des côtés nord et sud, et la sacristie inférieure avec ses plantureuses fenêtres du sud et de l'ouest. Le vocabulaire ornemental du flamboyant est ici complètement oublié, exemple unique dans l'évolution du manuélín. Les troncs de corail fouillés par un ciseau minutieux, les algues ondoyantes disposées en festons, le liège rugueux, les câbles sinueux, les chaînes en damier, les boucles, tout concourt à donner l'impression d'une grotte marine travaillée séculairement par le flux et le reflux. La décoration intérieure de la sacristie s'écarte à la fois du gothique et du naturalisme, et semble s'inspirer de la passementerie, de la broderie : des cordons nattés s'attachent à de gros boutons, des glands sont suspendus à des bandes de tissus qui entourent les bases, la rosace même ressemble à un coussin capitonné. Sauf les cannelures rectilignes de la base des gros piliers ronds, tous les profils ondulent, en une sorte de trépidation dynamique, enveloppant une foule d'êtres réels ou fantastiques, comme les visions fugitives d'un kaléidoscope, intermezzo de rêve oriental, accueillant les rumeurs de la mer dans les régions océaniques, tous les mirages colorés de l'exotisme et de ses pompes inédites.

Cette tentative fut arrêtée net, ces éléments décoratifs n'eurent pas d'influence sur les créations qui leur succédèrent, et qui leur empruntèrent seulement quelques motifs. Le décor classique s'implanta sur la base gothique retrouvée. Les piliers des Chapelles Inachevées, le large profil de la porte d'entrée suggèrent d'autres souvenirs. Quelle est cette nouvelle source à laquelle on alla puiser ? Ne serait-ce pas la puissante Cypango d'outre-mer qui aurait donné le modèle de cette menue ciselure, de cette taille de la pierre, aussi raffinée que la glyptique, évoquant le poinçon aigu qui creuse le bois ou mord l'ivoire ? Jadis, on s'insurgea contre une idée émise par A. Haupt, dans une étude publiée, il y a un demi-siècle, sur la Renaissance au Portugal. Cet auteur prétendait que l'Inde avait



PORTE DE LA SALLE CAPITULAIRE DE SAINT-JEAN, L'ÉVANGÉLISTE
DE LOIOS, PRÈS EVORA.



Phot. Alvão.

FIG. 13. — CINTRA. FENÊTRES DU PALAIS ROYAL.

influencé la décoration manuélina; l'un des arguments de ses contradicteurs était le court délai qui sépare l'arrivée de la flotte de Vasco de Gama à Calicut, et l'épanouissement de l'art nouveau. Pourtant, si le passage du gothique du ^{xv}^e siècle au manuélina se fait parfois graduellement, il n'est pas moins vrai que le manuélina offre aussi l'exemple d'une brusque émancipation, notamment lorsqu'après les tâtonnements de l'église du Christ à Setubal on aboutit à l'éclat des Chapelles Imparfaites et à la rhétorique de Thomar.

Or, en ouvrant le *Diccionario dos Architectos* de Sousa Viterbo, nous rencontrons le nom de Thomas Fernandes, déjà cité par Damião de Goes. Ce dernier dit que, dans l'Inde, Thomas Fernandes était le maître des œuvres du Roi, et qu'il avait construit toutes les forteresses que les Portugais y possédaient. Depuis 1503, on avait commencé de construire des fortins tout le long de la route du littoral, tel celui de Cochim, édifié par les Albuquerque, et il est probable que l'architecte en question accompagna le futur vice-roi sur la nef de D. Francisco de Almeida. En parlant de lui, dans ses *Légendes de l'Inde*, Gaspar Correia dit que « de la tour de Mendovin



FIG. 14. — PALAIS DE VIANNA DO CASTELLO.

il avait fait une muraille cuirassée au moyen d'un bastion octogone, qu'il fonda dans la rivière, avec des meurtrières au ras de l'eau ». Nous reconnaissons là le plan général de la tour de Belem, à Lisbonne.

En 1512, après la prise de Benastarim, il édifia une tour ainsi décrite dans les lettres d'Affonso de Albuquerque : « De grande hauteur et très bien ouvragée, avec des tourelles à chaque angle..., à quatre étages de hauteur...; on a fait au premier étage une tour accolée à celle-ci, sur la rivière, échafaudée sur des piliers, et couverte en manière de terrasse; elle fait face à la terre ferme, d'où l'on peut tirer les gros canons; et il éleva sur celle-ci une autre tour à trois étages; on y trouve un puits avec quantité d'eau, près de la tour principale; je l'envoie ici, peinte, à Votre Altesse. » Ne sont-ce pas là encore les lignes générales de la tour de Belem? Albuquerque ne ménage pas, dans ses lettres, ses éloges à l'architecte. Il parle de « la diligence de Thomas Fernandes qui est plus grande que la mienne », et il le traite d'« homme merveilleux ». Or, si le grand capitaine envoyait au roi des forteresses peintes (c'est-à-dire dessinées), il est à croire que l'architecte en faisait autant à ses collègues du Portugal,

et leur communiquait non seulement des dessins de détails, dont les artistes sont si friands, mais des vues panoramiques de l'architecture hindoue, dont l'aspect étrange et grandiose, la chaude magnificence, devaient éblouir ses yeux. A Thomar et dans les Chapelles Inachevées, l'identité de la distribution générale, et même des éléments décoratifs, est flagrante, et l'on se souviendra, à ce propos, que les édifices hindous étaient à l'origine des constructions de bois dont l'aspect persiste à la phase lithique.

Ces pratiques étaient préparées au Portugal par l'art mudéjar, par l'usage du filigrane, de la décoration géométrique usitée par la céramique dans les régions les plus arabisées du sud, dans les jalousies, les corniches, les arcs de brique, de plâtre ou de bois. Ces techniques mauresques si souples, utilisant le moulage ou la taille, se manifestent dans les fenestrages des cloîtres de Batalha ou de Belem : tympan entrecroisés, colonnettes ciselées comme des hampes de croix ou de dais. Toutefois, les motifs islamiques sont plutôt épisodiques, et ne prêtent leur concours au manuélín que dans les arcs outrepassés et dans quelques détails.

João de Castilho baisse le ton en revenant au moulurage flamboyant que l'on observe sur les piliers latéraux, de plan carré, du chœur de Thomar, avec la série de leurs larmiers aigus, surmontés d'un petit cylindre qui sert de transition vers les gros contreforts angulaires ronds. Souvent, l'adroit architecte pactise avec les formules décoratives qu'il a trouvées au Portugal, issues d'un naturalisme hardi, de façon à esquiver le divorce entre les deux styles et à obtenir un ensemble harmonieux. De là est né le manuélín primaire, encore « joanin », forme la plus captivante de l'art portugais du xvi^e siècle. Cette nouvelle sensibilité, qui annonce le rythme spiralé, apparaît dans les deux portails du nord et de l'ouest de l'église de S. João Baptista, à Thomar. Accolade aiguë à tympan ajouré, avec des tores en trois quarts de cercle, trilobe presque fermé, moulures prismatiques avec de petits larmiers en mitre, colonnettes tordues entraînant dans leur mouvement de petits pinacles, au faîte des baldaquins, larmiers horizontaux encadrant des arcs pareils à l'*alfiz* musulman, croix de l'Ordre du Christ, sphères armillaires, écus royaux, on sent dans tous ces détails un penchant vers un tumulte de lignes inquiètes, vers une perpétuelle instabilité qui va tirer parti des éléments cosmopolites.

Mais c'est surtout dans l'église hiéronymite de Belem, où João de Castilho prend la direction des travaux, en 1517 — la construction se poursuivait lâchement depuis le début du siècle — que l'on constate non seulement une épuration des éléments régionalistes, d'un naturalisme pléthorique, mais une admirable harmonie dans l'alliance des deux influences : la tradition ogivale et le classicisme, l'une intrinsèque et organique, l'autre superficielle et décorative. C'est aux Jéronymos de Belem que se réalise cette alliance. On y voit toutes les variantes linéaires, du plein-cintre aux arcs polycentriques les plus mouvementés, du tore lisse aux blocs cylindriques à cannelures ou à grotesques, des supports droits aux colonnettes torses, celles-ci prépondérantes, de la torsade qui divise les murailles en registres aux tores revêtus de laurier des fenestrages. Le tronc naturaliste apparaît de temps à autre, et João de Castilho

l'emploi dans les grandes fenêtres, au portail méridional, sur les murs du grand cloître, mais avec parcimonie, comme il l'avait fait au portail de Thomar.

Une discipline faite de calme et de fermeté tempère la nervosité ondoyante : une spirale est flanquée d'un profil droit, un anneau retient une ligne qui s'échappe en serpentant. Dans ce cloître, le plus beau du monde, l'esprit gothique et l'esprit classique fusionnent : christianisme et paganisme s'accordent, précurseurs du triomphe final de la Renaissance. C'est donc, traduite dans la pierre, la conception de Camôes dans les *Lusiades*, l'embrassement de l'hellénisme et de la culture chrétienne, qui suscite des visions héroïques.

Dans quelques édifices moins fastueux, épars dans les provinces, le gothique isabélin se maintient en dehors des influences locales, par exemple dans l'abside de la cathédrale de Braga, œuvre des Biscayens, dans ce petit joyau qu'est la chapelle des Coïmbbras, dans l'église de Caminha, dans celle de Villa-do-Conde, dont le portique ressemble à l'un des portails de la cathédrale neuve de Salamanque. L'identité décorative des plates-bandes de ces deux édifices avec celle de la chapelle des Rois catholiques, à Grenade, est flagrante.

Le manuélin apparaît donc comme un art qui a imposé au gothique flamboyant, traditionnel au Portugal (et plus encore au flamboyant d'importation franco-espagnole), des éléments régionaux qui le dominent et l'évincent, ou au contraire le soulignent de leur naturalisme, qui s'adjoint des éléments islamiques ou d'autres modes locaux, et enfin fait appel à l'antique pour modérer le ton trop haut et trop riche de son registre.

Dans ce caravansérail fourmillant qu'était, au xvi^e siècle, la métropole olysi-ponienne, d'où partaient les audacieuses caravelles, traçant des orbes inédits, les créations de l'art devaient s'exprimer par une sorte de polyphonie exubérante, par des hymnes aux sonorités étranges, parfois haletants et éphémères, autant que fut éphémère cette éblouissante lueur d'apothéose.

João BARREIRA.





MARIETTA, FILLE DU TINTORET

PEINTRE DE PORTRAITS



FIG. 1. — TINTORET. PORTRAIT DE MARIETTA ROBUSTI.
(Budapest. Musée des Beaux-Arts.)

M. Johannès Wilde a eu le mérite de reconnaître qu'une belle tête de femme, qui figure au Musée des Beaux-Arts de Budapest sous le nom de « Tizian ? », devait être identifiée avec un portrait jadis dans la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, et qu'elle était l'œuvre du Tintoret (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F., IV, 253). Cependant, un détail lui a échappé — il m'a dit l'avoir lui-même découvert après coup — à savoir que ce portrait a été gravé en vignette, en tête de la biographie de Marietta Tintoretta, dans les *Meraviglie* de Ridolfi (1648, II, 70). La preuve en est que sur le tableau de Téniers, à la Pinacothèque de Munich, représentant la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, nous voyons le portrait de Marietta, mais dans son entier et non pas coupé à sa partie inférieure comme il l'est

aujourd'hui. Si l'apparition du portrait chez Ridolfi confirme expressément l'attribution de M. Wilde, elle s'oppose, au contraire, à ce que nous le placions, comme le veut ce critique, parmi les œuvres de jeunesse du Tintoret, de 1540 à 1550. Le groupe

des peintures qu'il a rassemblées autour du portrait de Budapest ne saurait dater de cette époque. Nous n'avons pas de données authentiques sur la vie de Marietta, mais on doit toutefois supposer qu'elle ne naquit pas avant 1550; le portrait qui représente la jeune fille en plein épanouissement (fig. 1) n'a donc pu être peint avant 1560 ou 1570. Borghini, dans son *Riposo*, paru en 1584, parle de Marietta comme d'une femme d'environ vingt-huit ans : « *intorno a 28* ». Elle serait donc née vers 1556. Mais, comme le fait observer Hadeln dans son commentaire de Ridolfi (II, 79), Borghini rajeunissait d'habitude les peintres de Venise, et il faut reculer la date de naissance de Marietta. Il apparaît ainsi plus vraisemblable qu'elle ait exécuté un portrait de son grand-père Marco dei Vescovi, mort en 1571. Quoique le Tintoret fût à vingt et un ans déjà un maître indépendant — c'est le titre que lui donne un document du 22 août 1539 — on ne peut cependant pas trop reculer cette date de naissance, car, d'après Ridolfi, Marietta n'aurait eu que trente ans lors de sa mort, en 1590.

Sur sa personnalité artistique nous ne savons que fort peu de chose. Borghini énumère rapidement ses aimables talents; il parle d'un portrait d'elle-même et d'un portrait de l'antiquaire Strada, que l'Empereur aurait gardés dans sa chambre comme *cosa rara*. L'Empereur, ainsi que le roi d'Espagne et l'archiduc Ferdinand, auraient essayé d'attirer la jeune fille auprès d'eux, mais son père, qui l'aimait passionnément, ne voulut pas se séparer d'elle. Après son mariage même, elle serait restée fidèle à son art. Borghini termine par ces mots : « N'ayant aucune connaissance exacte de ses ouvrages, je n'insiste pas. » Ridolfi n'est guère mieux informé et donne comme prélude à ses informations des considérations générales sur les femmes illustres. D'après lui, Jacopo habilla la belle enfant en garçon, l'emmena avec lui partout et lui fit apprendre la musique chez l'illustre Napolitain Giulio Zacchino. Il la dit douée avant tout pour le portrait « *e uno di Marco dei Vescovi, con barba lunga, si conserva ancora nelle case de' Tintoretti, con quello di Pietro suo figliuolo* ». Puis, copiant Borghini — comme le baron Hadeln l'a aussi observé — Ridolfi parle du portrait de Strada comme d'une *opera rara*; mais une omission de copiste fait qu'il n'est pas ici question de son portrait par elle-même. C'est peut-être par suite d'une addition du même genre que nous apprenons que Strada lui-même fit présent de son portrait à l'Empereur. Le mari de Marietta s'appelait Mario Augusta. Marietta exécuta les portraits de plusieurs amis de son mari, orfèvres comme lui; Ridolfi put en voir quelques-uns, mais la plupart étaient dès lors introuvables. Elle travailla aussi à *altre opere d'invenzione* et peignit quelques copies d'après son père.

Nous n'avons donc que trois points d'appui pour reconstruire l'œuvre de Marietta. Commençons par son propre portrait, celui qu'elle envoya à l'Empereur. La qualité supérieure du tableau de Budapest nous empêcherait déjà d'y reconnaître la main de la fille du Tintoret, mais en outre il ne présente pas cette frontalité rigide qui dénonce le portrait d'un artiste par lui-même, exécuté à l'aide d'un miroir; de plus, ce tableau devait encore être à Venise du temps de Ridolfi, puisque celui-ci le prit comme modèle pour sa gravure. La galerie de Vienne possède un autre portrait de femme, qui pour-

rait plus facilement être considéré comme celui que Marietta avait peint d'après elle-même (fig. 2); c'est le n° 249, un grand portrait à mi-jambes, autrefois attribué au Titien et figurant sous ce nom dans l'inventaire de l'archiduc Léopold Guillaume et sur la gravure du *Theatrum*. En 1893, Wickhoff le donna au Tintoret (*Gazette des*



FIG. 2. — PORTRAIT DE MARIETTA ROBUSTI PAR ELLE-MÊME.
(Vienne, Musée des Beaux-Arts.)

Beaux-Arts, I, 140), en tirant argument de la conception purement physique et dépourvue de toute sentimentalité de la jeune femme. M. Wilde, comme il me l'a dit lui-même, a pensé également que ce portrait pourrait être celui que Marietta avait peint d'après elle-même et envoyé à l'Empereur; aussi dans le catalogue de la galerie, paru en 1928, il le classa dans « l'école de Tintoret », bien que F. Haack et Hadeln eussent admis l'attribution au Tintoret lui-même. Plus tard, dans son article déjà cité : *Tableaux retrouvés de la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume*, il se rallia à l'attribution de Wickhoff; je préfère toutefois revenir à sa précédente hypothèse. La couverture placée sur la petite table est peinte d'une façon si dure et si maladroite qu'il faudrait faire à son endroit une restriction quant à l'exécution par le maître lui-même de ce détail. Que le tableau ne soit

passé dans les collections impériales qu'en vertu du testament de l'archiduc Léopold-Guillaume, nous ne saurions y voir un argument contre notre opinion, puisque d'autres peintures — par exemple le fameux *Strada* par Titien — ont appartenu à l'Empereur avant de passer chez l'archiduc, pour revenir avec toute la collection de ce dernier dans la galerie impériale. Nous sommes très mal renseignés sur ces migrations de tableaux au sein de la famille des Habsbourg.

Nos recherches au sujet du second tableau, parvenu chez l'Empereur en même temps que le portrait de Marietta, ne nous ont guère donné non plus de résultats

satisfaisants. Sur le portrait de Strada que Titien exécuta lors de la présence de l'antiquaire et de son fils Mario à Venise, en 1567-1568, nous sommes fort bien renseignés par les lettres publiées et commentées par H. Zimmermann dans les *Mitteilungen des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung* (Suppl. VI, 830 s.). Dans l'*Annuaire des Collections de Berlin* (XLI, p.

40), Hadeln a publié un portrait d'Ottavio Strada à l'âge de dix-huit ans; une inscription, qui du reste n'a pu être ajoutée avant 1598, indique qu'il a été peint en 1567 par le Tintoret. Je ne connais ce portrait que par la reproduction : elle ne révèle aucunement une qualité qui entraîne la conviction. Sans doute, il est « tintoretisque »; toutefois, comme le constate le baron Hadeln, il diffère de tous les autres portraits du maître : « Nous n'avons pas là une des habituelles études d'après nature, mais, pour une fois, un portrait visionnaire, bien homogène avec la production normale du maître. » En effet, cet arrangement théâtral est assez étrange pour le Tintoret. Borghini nous dit bien que Marietta avait fait un portrait de l'antiquaire, mais cette information ne peut guère concerner ce portrait du fils de Strada. Nous ignorons donc toujours quelle pouvait bien être la manière de Marietta.

Reste le portrait cité par Ridolfi comme se trouvant dans la maison de famille des Tintoret. *Le* portrait ou *les* portraits? S'agit-il d'un portrait du grand-père et d'un autre de son petit-fils, ou tous deux se trouvaient-ils réunis sur une même toile? D'après le texte, c'est la seconde version qui paraît la plus probable : « Son talent particulier était de faire de bons portraits; un portrait de Marco dei Vescovi, à la longue barbe, est encore conservé dans la famille des Tintoret, avec celui de son petit-fils Pierre. »



FIG. 3. — MARIETTA ROBUSTI. PORTRAIT DE MARCO DEI VESCOVI
AVEC SON PETIT-FILS.
(Vienne, Musée des Beaux-Arts.)

Après trois quarts de siècle on aurait difficilement établi la relation de grand-père à petit-fils si les deux personnages n'avaient été représentés dans un seul tableau. Or, la galerie de Vienne possède le double portrait d'un vieillard barbu, assis, et d'un garçon debout près de lui, considéré comme une œuvre maîtresse du Tintoret (fig. 3). Le tableau est signé de façon discrète, comme c'est la coutume des peintres; on n'aurait jamais douté que ces initiales fussent une signature, si elles n'avaient contredit l'opinion courante qui reconnaît dans ce tableau un chef-d'œuvre du Tintoret. Cette difficulté a été cause qu'on a voulu y voir les initiales du personnage représenté (G. Glück, *Die Gemälde des Kunsthistorischen Museums*, Wien, 1931, 202). Le monogramme est composé d'un M et d'un signe qu'on a jusqu'à présent lu : Z, mais qui est en réalité la moitié droite d'un R (fig. 4); M. R., les initiales de Marietta Robusti. Nous y voilà donc enfin : le chef-d'œuvre du Tintoret a été peint par sa fille!¹

Malgré tout, je n'ai pas l'intention d'enlever cette œuvre, signée par Marietta! à son illustre père. Les notes biographiques de Ridolfi, après tout, ne sont pas si mesquines qu'elles paraissent au premier coup d'œil. Elles nous montrent un père amoureux qui emmena toujours son enfant avec lui, sans vouloir s'en séparer; elles ne précisent guère quelle fut la personnalité artistique de la jeune fille, mais l'enveloppent seulement de louanges superlatives. Il se pourrait bien que Marietta, qui mourut avant Tintoret, n'ait jamais acquis une véritable indépendance. Elle fut comme absorbée par l'art de son père, dont elle s'était nourrie, et ne fut qu'une gracieuse comparse dans l'atelier d'où elle ne sortit jamais. Son chef-d'œuvre, attesté par les sources littéraires et confirmé par ses initiales, demeure l'ouvrage du grand maître, qui de sa puissante main, cette fois aussi, a guidé celle, faible et confiante, de sa fille bien-aimée.

E. TIETZE-CONRAT.

1. A la galerie de Dresde se trouve un tableau représentant deux personnages (n° 270) ressemblant d'une façon surprenante au grand-père et à son petit-fils, de Vienne. Il provient également de la galerie impériale. L'inventaire de 1746 en fait mention. MM. Thode et Berenson l'attribuent à Tintoret, mais MM. Loeser et Fabriczy le donnaient à Domenico. Ce Domenico est le commun dénominateur des œuvres douteuses de Jacopo Robusti. Son nom pourrait bien être attaché, pour cette fois, à un ouvrage de sa sœur Marietta.

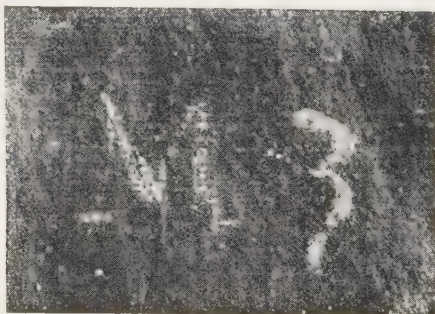


FIG. 4. — SIGNATURE DE MARIETTA ROBUSTI,
RELEVÉE SUR LE PORTRAIT
DE MARCO DEI VESCOVI.



ADRIEN MANGLARD

ET LA PEINTURE DE MARINES AU XVIII^e SIÈCLE

A PLUS d'une reprise, Diderot compare l'art de Joseph Vernet et celui de Claude Lorrain. Il n'est pas éloigné de placer son contemporain et ami au-dessus du maître du xvii^e siècle. Par exemple : « Vernet balance Claude le Lorrain dans l'art d'élever des vapeurs sur la toile, et il lui est infiniment supérieur dans l'invention des scènes, le dessin des figures, la variété des incidents et le reste. Le premier n'est qu'un grand paysagiste tout court, l'autre est un peintre d'histoire, selon mon sens. Le Lorrain choisit des phénomènes plus rares, et par cette raison peut être plus piquant. L'atmosphère de Vernet est plus commune, et par cette raison plus facile à reconnaître. » (Salon de 1765.)

Il semble que, pour le critique, ces deux seuls noms résument, ou à peu près, l'histoire de la peinture de paysage et de marine en France. Certes, dans ces notes brillantes où domine la littérature, Diderot n'avait pas à esquisser un cours d'histoire de l'art. Il lui était loisible d'ignorer les maîtres sous lesquels avait travaillé Vernet, et bien probablement celui-ci, comblé de toutes façons, se souvenait-il à peine du peintre dans l'atelier duquel il avait débuté à Rome : Adrien Manglard, Lyonnais de naissance, mais fixé dès son jeune âge en Italie, d'où jamais plus il ne revint.

De lui-même, donc, Manglard se plaçait en dehors de l'école française. Et pourtant il avait sollicité et obtenu, en 1734 (l'année même où Vernet débarquait à Cività-Vecchia), d'être agréé à l'Académie royale de Peinture et Sculpture. Deux ans plus tard, il faisait parvenir les deux tableaux qui lui avaient été demandés pour sa réception. En 1739, il exposait au Salon un temps calme au clair de lune et une tempête avec naufrage, qui appartenaient, d'après le livret, à M. Adam l'aîné.

Mais ce fut tout. Son nom n'est plus cité dans les expositions. Lorsqu'il mourut, en 1760, et que son cabinet fut vendu à Paris, une partie de cette collection fut bien achetée par divers amateurs, mais ses propres tableaux ne trouvèrent pas preneur. Une note manuscrite de l'exemplaire du catalogue conservé au Cabinet des Estampes

en donne la raison : « L'on aurait bien fait de les vendre en Italie, où l'on fait une plus grande distinction que dans ce pays-ci. »

Est-il mieux connu de nos jours ? Les collections publiques de France exposent de lui une dizaine de tableaux et conservent, soit sur leurs cimaises, soit dans leurs cartons, un certain nombre de ses dessins. Enfin quelques collections particulières lui ont fait une place : mais beaucoup de ces échantillons de son talent sont venus



FIG. 1. — A. MANGLARD. MARINE. Dessin. (A la Bibliothèque de Lyon.)

d'achats faits en Italie, de même, d'ailleurs, que la plupart des tableaux que l'on trouve dans les collections étrangères : à Stockholm, à Vienne, à Budapest, par exemple.

Par contre, il fut très apprécié dans le pays où il avait fait son séjour. Les rares mentions biographiques que l'on peut recueillir sur lui font penser qu'il y vécut cinquante ans. Or, étant né en 1695 et mort en 1760, il dut arriver à Rome vers l'âge de quinze ans, aux environs de 1710. Dès 1722, la galerie Gabburri, de Florence, possédait un dessin de sa main : une marine rehaussée de traits à la plume et d'aquarelle, avec une quantité de navires et de figures. En 1726, le roi de Sardaigne lui faisait acheter, moyennant 350 livres, deux tableaux conservés aujourd'hui à la pinacothèque de Turin. Puis ce fut toute la clientèle aristocratique romaine qui s'adressa à lui : les Doria, les Albani, les Ruspoli, les Rospigliosi lui passèrent des commandes et lui

firent décorer palais et villas. Membre de l'Académie de Saint-Luc, professeur avec le titre de peintre de marines, il devint dans cette célèbre compagnie un personnage important, à partir de 1750 surtout, où la présidence échet à son ami Fr. Mancini.

Si l'on en croit Mariette, il « vivait en philosophe un peu cynique », logé par le marquis Gabbrielli dans son palais, à Monte Giordano. Il possédait un cabinet où



FIG. 2. — A. MANGLARD. MARINE. Dessin. (A la Bibliothèque de Lyon.)

étaient représentés, par des tableaux et des dessins, les maîtres des différentes écoles italiennes ou italianisantes, et même Claude Lorrain : une correspondance fut échangée, en 1753, entre M. de Vandières et Natoire, alors directeur de l'Académie de France, au sujet de deux tableaux du maître, « tous les deux originaux, mais ayant souffert beaucoup », qui durent être cédés par Manglard et transportés en France. Il est donc incontestable que Manglard jouit d'une certaine faveur dans sa patrie d'adoption et que ses œuvres furent recherchées. Vernet, s'adressant à lui pour apprendre son métier, ne pouvait mieux choisir. Bien que le Lyonnais ne fût pas le seul à exploiter la veine de la peinture de marines, on comprend qu'un jeune Français soit allé de préférence frapper à sa porte.

Mais Manglard serait-il le trait d'union entre Claude Lorrain et Vernet ? C'est ce qu'il faudrait essayer d'élucider en jetant un regard sur ce qu'était, au début

du XVIII^e siècle, le genre assez spécial auquel, d'emblée, s'était adonné l'apprenti.

Les historiens qui se sont intéressés à lui, lui donnent comme premier maître le vieux peintre hollandais Van der Cabel, fixé à Lyon où il terminait une longue carrière. De fait, Van der Cabel traitait à la manière italienne les sujets qui seront chers à Manglard : marines, paysages souvent animés de la présence d'ermites ou d'autres personnages. Mais il mourut en 1705, c'est-à-dire lorsque celui que l'on veut avoir été son élève atteignait à peine sa dixième année. On ne peut donc guère retenir cette indication fournie par les rédacteurs du catalogue de sa vente et répétée depuis sans avoir été vérifiée.

Ce qui est probable, c'est qu'Aimé Manglard, son père, peintre obscur, connu Van der Cabel : l'enfant ne porte-t-il pas le prénom du Hollandais, comme l'un de ses frères fut filleul de Daniel Serrabat, peintre lui aussi, revenu de Rome également, et travaillant de même à Lyon ? C'est dans ce milieu que fut élevé Adrien et qu'il reçut sans doute ses premières leçons. Qu'il ait vu en place des œuvres de Van der Cabel, c'est à peu près certain, mais il ne peut avoir étudié sous lui.

A Lyon comme en Provence, et plus qu'à Paris, ces genres secondaires paraissent avoir joui d'une certaine vogue. Pour la Provence, tout au moins, la chose est hors de doute. Les peintres toulonnais de la famille de la Rose sont bien connus. Quant à Pierre Puget, si l'on ne possède aucun tableau de marine de sa main, par contre de très beaux dessins, le plus souvent exécutés d'après nature, témoignent de son goût pour les rives de la Méditerranée, pour ses côtes découpées et pittoresques, pour la variété des vaisseaux qui la sillonnaient. Viali travaillait à Aix ; Jacques Rigaud, le graveur, faisait une place dans son œuvre aux scènes maritimes.

A Paris, on ne signale guère, au XVII^e siècle, qu'un Italien de passage, François Borzone, souvent appelé le Boulzon : ses travaux décoratifs à Vincennes n'existent plus, de sorte qu'on ne peut le juger. Il retourna du reste à Gênes, son pays natal, pour y mourir en 1679. Mais, en Provence encore, il était apprécié. Le président Boyer d'Aiguilles possédait dans son célèbre cabinet au moins une toile de sa main, qui a été gravée. C'était l'orage déjà classique en Italie : une côte escarpée avec un château planté au sommet d'une falaise ; une mer démontée sur laquelle deux bateaux sont ballottés par le vent ; un ciel sombre dont les nuées lourdes sont déchirées, au centre du tableau, par des éclairs. Dans le même cabinet, du reste, Van der Cabel était représenté également : sa marine était encadrée par les parois d'une immense grotte d'où l'on apercevait la côte rocheuse et tous les figurants habituels : personnages, animaux, tonneaux, barques tirées sur la grève.

Voilà ce que, dès avant son départ pour Rome, Manglard a pu connaître, surtout s'il a séjourné en Provence, ce que l'on ignore. Il devait, en parvenant au terme de son voyage, trouver le souvenir de Claude : mais son souvenir seulement, puisque depuis longtemps déjà celui-ci avait disparu de la scène et qu'il n'avait point laissé d'élèves.

Claude était mort en 1682. De plus, on sait que dans la dernière période de sa

vie, dès 1650, il abandonna de plus en plus la peinture de marine. Presque tous ses tableaux de ce genre sont antérieurs à cette époque; ceux qu'il peint ensuite sont très différents de ceux de sa jeunesse et de son âge mûr, sinon par la lumière, du moins par la composition. De 1630 à 1650, en effet, ses paysages maritimes sont fortement encadrés de coulisses architecturales, auxquelles se mêlent parfois des arbres et des buissons. Ensuite, le plus généralement, ces coulisses disparaissent ou tout au moins ne conservent plus leur importance première. L'*Enlèvement d'Europe*, par exemple (1655, réplique en 1667), ne présente aucune architecture; seul un arbre isolé au premier plan, à gauche, figure ce que M. Friedländer appelle un rudiment de coulisse latérale; au contraire, un noble groupe d'arbres règne sur le centre du tableau. Le célèbre *Acis et Galathée* du Musée de Dresde (1657) de même a pour scène un paysage maritime appuyé à gauche sur un groupe d'arbres, à droite sur des falaises boisées. L'*Agar et Ismaël*, de la pinacothèque de Munich (1668), montre au loin le scintillement de la mer, et sur la gauche une roche percée, motif qui sera répété à satiété. Le tableau des *Troyennes brûlant leurs vaisseaux*, que l'on admirait à l'Exposition de Londres de 1932, est bordé à droite par une côte montagneuse, et ce sont de grands vaisseaux à l'ancre qui remplacent, de chaque côté de l'ouverture centrale, sur les eaux et le ciel, les masses architecturales. C'est une exception que *Le Port* de la pinacothèque de Munich, daté de 1674, animé de personnages familiers et fermé à droite, comme les marines de sa première manière, par un arc de triomphe d'ordre corinthien.

Les marines de Manglard sont loin de celles de Claude, non seulement par leur mérite, mais encore par leur composition. C'est qu'entre eux s'interposent, non pas une, mais plusieurs écoles de marinistes italiens et italianisants. Le Lorrain a été une exception dans son temps.

A Rome même, et dans divers autres centres italiens, une tradition bien différente de la manière de Claude s'était établie. Il faudrait au moins citer Agostino Tassi (1566-1644), qui fut son maître, et chez lequel était en germe la composition des tableaux de marines de ses successeurs. On a cité plus haut le Génois Borzone. Puis c'est toute la cohorte des Néerlandais italianisants.

Rome demeurait le centre d'attraction pour tous ceux qui voulaient se perfectionner dans les arts. Attirés par l'étude des antiques et des maîtres de la Renaissance, ils ne demeuraient pas insensibles aux charmes d'une nature variée, tour à tour grandiose ou souriante. Chose surprenante, tandis que dans leur propre pays florissait une école originale et puissante, ceux qui traversèrent les monts adoptèrent la mode courante, bien différente de celle des Pays-Bas. Ils apportèrent un sens du coloris que possédaient, à un moindre degré, leurs émules méridionaux, mais c'est à peu près tout. Pour le reste, ils se plièrent aux conventions et aux goûts de leur clientèle. Ils multiplièrent surtout les orages, bourrasques ou naufrages, qu'appréciaient tant les Italiens.

Claude sacrifia lui-même à ce goût dans certaines de ses rares gravures de jeunesse, et l'on conserve de lui des dessins où il s'est essayé à ce genre. Mais ce qui n'est

qu'exception dans son œuvre est presque la règle dans celle de ses contemporains. Sans les énumérer tous, voici au moins les deux Peters, Bonaventure et Jean. Du premier, une marine de l'ancienne collection Macpherson réunit de façon assez invraisemblable une vraie flottille secouée par une tempête furieuse au bord de falaises déchiquetées. On voit là deux vaisseaux de haut bord qui se présentent par l'arrière, plus loin une galère, sans compter les barques chargées à craquer. Le second représente des groupes de naufragés sur les rochers de la côte, ou bien à califourchon sur



FIG. 3. — A. MANGLARD. MARINE. (A M. le Comte Chandon de Briailles, au château de la Cordelière.)

des mâts en pleine mer : tous détails dont l'honneur de les avoir inventés sera attribué à Vernet par Diderot et qu'il louera en termes déclamatoires.

Beerstraten, qui ne paraît pas avoir connu la Méditerranée, n'en peint pas moins les ports, ainsi qu'on peut s'en assurer au Louvre. Reinier Nooms, dit Zeeman, au contraire, visita la France et l'Afrique du Nord. Lingelbach, Thomas Wyck, Berchem ont aussi fait une petite place au paysage maritime méditerranéen dans leur œuvre.

Mais le peintre qui exploita le mieux cette veine fut Pieter Mulier, surnommé le Tempestà, que le XVIII^e siècle admira fort et que Lanzi louait pour l'horreur répandue sur ses tableaux. On y trouve, en effet, le goût théâtral, les situations émouvantes et aussi les effets de couleur contrastés qui, dès son temps, séduisaient le public. Or il mourut à Gênes en 1701, alors que la plupart de ceux qui ont été cités plus haut sont morts entre 1650 et 1680. C'est le Tempestà certainement qui a exercé la plus grande influence, non seulement sur ses élèves de l'Italie du Nord, mais sur bien d'autres encore.

On ne saurait, toutefois, oublier qu'à Naples, à Rome, à Florence, Salvator Rosa (1615-1673), de son côté, jouissait d'une grande célébrité. Servi par de très belles qualités de peintre, il a fait passer dans ses marines son emportement, son amour du pittoresque, son romantisme, pourrait-on dire. Recherche d'effets dramatiques aussi bien dans les scènes figurées que dans les contrastes violents d'ombres et de



FIG. 4. — A. MANGLARD. FÊTE CHAMPÊTRE A MACCARESE. (A M. le Comte Chandon de Briailles, à la Cordelière.)

lumières, cieux traversés d'éclairs ou assombris par des nuages épais, feux de camp autour desquels se pressent de petits personnages. Ses ports sont d'ailleurs encombrés d'une foule grouillant sur le rivage et sur la mer elle-même peuplée de bateaux de toute sorte. Chantiers de construction, statues debout sur leur piédestal se pressent parmi les ruines, les arbres aux formes tourmentées, touchés avec une verve intarissable.

Tous ceux-là avaient disparu de la scène avant que Manglard y prît sa place : le bref rappel de leur activité suffit à prouver qu'il avait où puiser. Leur enseignement se continuait d'ailleurs. Dans l'Italie du Nord, Magnasco, avec son tempérament si personnel, et Marco Ricci sont en pleine période de production. A Rome même, on cite Bernardino Fergioni (1675-ap. 1736), qui le connut et connut Vernet : Lanzi le dit bien inférieur aux deux Français.

Manglard n'avait donc plus qu'à se mettre à l'œuvre. S'il le fit avec conscience, c'est ce dont témoignent ses dessins dont une petite série, provenant de la collection Mariette et conservée au cabinet du Louvre, indique qu'il croqua plus d'un de ces bateaux dont il devait enrichir ses marines. Une autre série, comprenant des dessins d'après des personnages et des animaux, remplit les feuillets d'un album passé avec la collection Masson à l'École des Beaux-Arts. Exécutées à la plume et au lavis de bistre, plusieurs sur esquisses à la mine de plomb, ces études étaient destinées à étoffer ses tableaux. On remarque parmi ces figures, en diverses attitudes, beaucoup d'Orientaux, seuls ou groupés, quelques scènes composées et même un pendu, en outre, sur vingt-quatre animaux onze sont des chameaux. Enfin, de même provenance et également à l'École des Beaux-Arts, une dizaine de dessins un peu plus poussés sont encore des études d'après nature : chantiers de construction, navires au sec soutenus par des béquilles, barques et felouques.

Si l'on n'en a pas la preuve par des documents écrits, il est certain, néanmoins, qu'il alla travailler à Naples et dans les environs. C'est là qu'il put rassembler tous les éléments décoratifs, tous les accessoires devenus classiques d'un tableau de marine. Que demandait-on, en effet, à ce genre d'œuvres ? Toujours, au premier plan, une terrasse accentuée : rochers, jetée de port, plage animée de personnages, d'animaux, d'« embarras de commerce ». Toujours aussi quelque vue de côte : falaises plus ou moins escarpées, collines, rochers percés à jour. A quoi il faut ajouter une tour, un fanal, une ruine ou de simples masures. Jamais la pleine mer, telle que la représentaient les Néerlandais d'inspiration locale ; au contraire un golfe, un port plus ou moins ouvert, l'estuaire d'un fleuve. Et cela, quelle que soit l'heure choisie, matinée brumeuse, soleil couchant ou clair de lune, quel que soit aussi l'état de la mer, calme, houleuse ou agitée.

Or, tout ce décor, il n'y avait qu'à en choisir les éléments le long des rivages de la mer Tyrrhénienne. Sur les vieilles cartes des provinces maritimes, depuis Nettuno jusqu'à l'île de Capri, en passant par Terracine, Gaète et Naples, c'est par douzaines que l'on compte les tours de guet qui servaient encore au XVIII^e siècle, où les coups de main des pirates barbaresques n'étaient pas rares. Les côtes découpées offrent à chaque pas des perspectives changeantes, des grottes, des escarpements, des abris pour les barques de pêche ou des ports où abordent vaisseaux de commerce, tartanes et galères. Môles, jetées, phares et fanaux, tout cela existe aussi. A l'artiste il suffira de grouper ces morceaux, une fois de retour dans son atelier, pour varier à son gré et au gré de ses clients les aspects des paysages maritimes.

Quelques dessins de Manglard conservés à la Bibliothèque de Lyon permettent de se rendre compte de la façon dont il utilisait ses croquis, pris sur place, pour composer un tableau. L'un d'eux figure un débarquement de pêcheurs à l'approche du gros temps ; un autre représente un coin de port avec un chantier de construction. Tous deux ont la terrasse habituelle, mais point de coulisses latérales. Le premier, cependant, est encadré à droite par des rochers sommairement indiqués et quelques

buissons. Ce sont des rades presque fermées; au-dessus de la ligne d'horizon se profilent des collines. La présence de ces hauteurs, dans les tableaux achevés, donne l'impression d'étendue et de profondeur, obtenue chez Claude de préférence par les dégradations insensibles des tons et la souveraine maîtrise dans l'art de distribuer la lumière. Manglard, comme ses émules, a recours à des procédés plus faciles : personnages et accessoires distribués sur plusieurs plans différents, et de taille décroissante avec l'éloignement. Cette remarque s'applique au dessin du chantier de construction, où les figurants assis sur le devant de la scène sont plus poussés que ceux qui rament un peu plus loin, ou ceux qui se meuvent à l'entour du vaisseau appuyé sur des béquilles au second plan. Sur ce même dessin, voici un canon, semblable à ceux que l'on trouve sur tel dessin de Puget, et encore ces tonneaux et ballots que tout le monde utilisait, y compris Claude dans ses tableaux les plus solennels.

Quant aux toiles de Manglard exposées dans les collections publiques en France, elles sont en général de petites dimensions et, de plus, en assez mauvais état, n'ayant été l'objet d'aucun soin. A Rome, il en avait peint de plus grandes, comme celles qui sont passées en vente en 1931, avec la collection Rospigliosi. Deux d'entre elles, qui sont parvenues en France, font 2 m. 62 de large sur 1 m. 45 de haut et sont fort bien conservées. Les deux autres, restées en Italie, sont légèrement plus petites. Toutes quatre concouraient à la décoration d'une pièce unique : un port de mer et un naufrage, une marine à fond de paysage et un autre naufrage.

La marine à fond de paysage, lumineuse à souhait, avec un sens très averti de la dégradation des fonds, comprend, vers la droite, des collines bleuâtres qui se confondent presque à l'horizon avec l'atmosphère vaporeuse où se profile à peine une haute tour. Vers la gauche, un gros vaisseau de guerre est à l'ancre, sur lequel de nombreux marins s'affairent. Au premier plan, d'autres hommes allument un feu, des pêcheurs tirent leurs filets à terre. Au centre, des embarcations diverses sont amarrées ou mises au sec sur des rochers à fleur d'eau, où s'agite tout un petit monde, parmi lequel deux Orientaux enturbannés.

La scène de naufrage qui fait pendant offre toutes les caractéristiques de ce genre si apprécié. Au premier plan, rochers battus par les vagues, sur lesquels cherchent refuge des naufragés demi-nus. Au fond, un navire désemparé prend feu. Vers la gauche, deux hautes tours en partie démantelées se dressent sur la falaise. Le ciel est chargé de lourdes nuées.

Décrire d'autres toiles de Manglard serait se répéter, les sujets restant analogues, si la mise en scène varie. Celles du Musée de Chartres, dont l'une figura en 1925 à l'Exposition du Paysage français, sont peut-être d'allure moins libre, et plus classiquement composées. Celle du Musée de Budapest, qui représente une embouchure de fleuve, se distingue par une adroite harmonie de couleurs. L'effet principal vient du soleil, à moitié caché derrière les nuages; le paysage lui-même est bleu clair; sa froideur est éveillée par la tache jaune du soleil, mais plus encore par le premier plan, d'une tonalité brune avec la touche plus vive des vêtements rougeâtres que

portent les figurants qui s'y meuvent. Des qualités analogues distinguent la marine au soleil couchant du Musée de Nancy : de larges nuées rougeâtres montent de l'horizon vers la gauche, sur un ciel pâle, bleu cendré. Par ailleurs, cette toile figure, comme bien souvent, une large baie bordée à gauche par des falaises. Les accessoires sont les mêmes : un vaisseau à droite, une barque auprès de laquelle se tiennent trois personnages, un arbre mort.

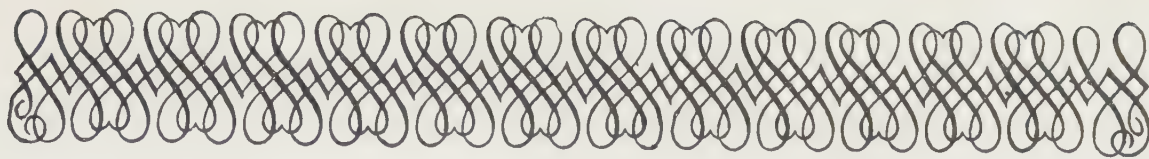
Cette vivacité de tons, Manglard a dû l'emprunter à quelqu'un des Néerlandais italianisants. Il y a de lui une toile, provenant de la collection Rospigliosi, qui, à vrai dire, ne représente pas une marine (il a peint et gravé à l'eau-forte des paysages de la campagne romaine). C'est une fête champêtre à Maccarese, authentiquée par sa signature. Une foule de villageois assiste à une scène de lutte à main plate, tandis qu'à droite se dresse une cassine à laquelle est accrochée une bannière aux armes des Rospigliosi. Attitudes et groupement des paysans, présence familière des buveurs et des chiens, mais surtout chaleur des couleurs employées, tout fait penser à quelque petit maître des Pays-Bas.

Parfois enfin Manglard a emprunté ses sujets au Nouveau Testament : à l'Académie de Saint-Luc, à Rome, la pêche miraculeuse; dans l'ancienne collection Rospigliosi, Jonas englouti par la baleine, et le Christ sauvant la barque de saint Pierre. Prétextes à peindre la mer, beaucoup plutôt qu'images de piété. La dernière surtout affecte un caractère dramatique, tant par l'agitation des flots que par la gesticulation des acteurs. Touche rapide et facile, coloris brunâtre des chairs, vagues à reflets tirant sur le vert, voilà bien les marques de son talent.

Ce sont ces qualités, au dire de Nagler, que Goethe prisait chez Manglard. Ce sont aussi celles qui manquent davantage aux eaux-fortes que, sur la fin de sa vie, il se mit à graver. Une bonne moitié représente des vues terrestres; le reste est consacré aux ports de mer, naufrages, combats navals, felouques ou galères, clairs de lune sur la mer, qui avaient fait sa notoriété. Sans doute la gloire naissante de Vernet avait-elle fait tort à son propre mérite. Ses essais dans un art qu'il n'avait point pratiqué jusque-là étaient destinés, vraisemblablement, à retenir une clientèle qui allait vers un talent plus agréable que le sien.

S'ensuit-il toutefois que les amateurs français, si fort engoués dès lors du genre nouveau que leur révélait Vernet, eurent raison de délaisser celui chez lequel il s'était formé? Laissons ici la parole à Léon Lagrange qui, plus équitable que des biographes plus récents de Vernet, paraît avoir rendu à chacun la place qui lui revient : « L'élève a gagné en finesse, en légèreté; il a plus d'esprit de détail, plus de caprice dans la touche; son répertoire plus étendu lui permet d'embrasser plus d'objets, et il les traite tous avec une facilité égale. Mais le maître a plus d'accent et, en définitive — il faut bien le reconnaître — c'est à Manglard que revient la priorité du genre. C'est lui qui, le premier..., eut l'idée de ce genre mixte qui réunit à la fois le pittoresque des scènes maritimes, l'émotion des spectacles du ciel et le charme des ruines italiennes. »

André ROSTAND.



LES FAUVES

A PROPOS DE L'EXPOSITION DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

IL ne faut pas prendre au pied de la lettre ces étiquettes que le hasard d'une boutade accroche parfois à un groupe d'artistes, voire à une école. Parce que Monet a modestement intitulé *Impression* un de ses premiers tableaux, et que ce vocable a, si j'ose dire, impressionné un folliculaire facétieux, voilà nos gens baptisés *in æternum*.

Certes Signac, souhaitant que ses camarades soient dénommés « chromo-luminaristes », donne là une appellation qui se veut scientifique au même titre que le dogme instauré par Seurat. Mais les « Nabis » ! Si on admet d'ailleurs à la rigueur que Sérusier, Bernard, Denis, voire le doctissime Piot, soient Nabis et même hyper-Nabis, un Bonnard n'appartient à la caste que par surprise. Et, plus près de nous, qui expliquera pourquoi Lhote, auteur d'un des beaux ouvrages écrits sur l'art français, *La Peinture, le Cœur et l'Esprit*, a créé le « totalisme » ? Encore un coup, ces titres ne sont que des galéjades et des cristallisations.

Je songe à tout cela à propos de nos Fauves. Au cours d'un dialogue échangé il y a un quart de siècle entre Matisse et l'auteur de ces lignes, naquit la désignation ; j'accompagnais dans les salles des « Indépendants » cet homme injurié par les critiques confortables de ces temps lointains, et l'un des interlocuteurs qualifia de « cage aux fauves » la galerie où flambaient les toiles de nos amis ; le mot resta. Et ma foi, puisque j'en suis — et m'en excuse — au chapitre des souvenirs personnels, faut-il vous avouer que c'est également en déambulant avec le même Matisse, mais cette fois au « Salon d'Automne », que du cliquetis de la causerie jaillit le vocable « cubisme ». Fixons, pour l'édification de nos neveux, ce point d'histoire. Matisse me dit : « *Braque vient d'envoyer ici un tableau fait de petits cubes.* » Et afin de mieux se faire comprendre (car j'étais abasourdi, nous en avons vu d'autres depuis...), il prend un bout de papier et dessine en trois secondes deux lignes ascendantes et convergentes entre lesquelles se trouvaient les petits cubes précités, figurant une *Estaque* de Georges Braque, lequel d'ailleurs la retira du Grand-Palais la veille du vernissage.

Revenons à nos Fauves, dont nous ne nous sommes pas trop éloigné en discutant de Matisse.

Ils étaient les uns et les autres las de l'inconsistance où les caudataires de Monet avaient réduit l'impressionnisme. Les mises en page de Degas et l'arabesque des crépons japonais n'influençaient que Vuillard et ses amis de chez Le Barc de Butteville; la leçon de Cézanne n'était pas encore ouïe. Restaient donc, pour les guider, le phare aveuglant de Van Gogh, le cloisonnisme éphémère d'Anquetin, et aussi le papillotant feu d'artifice des pointillistes. Ajoutez, d'autre part, l'influence sur une phalange d'étudiants intelligents, d'un animateur incomparable égaré rue Bonaparte. Les deux groupes, des « Indépendants » et des élèves de l'École, se rejoignirent et fusionnèrent ainsi que vous l'allez voir. Matisse venait de chez Gustave Moreau; Vlaminck et Derain du peuple — et de Chatou; Van Dongen descendit de son village hollandais conquérir Montmartre d'abord, et bientôt la plaine Monceau, où, selon l'expression heureuse de Salmon, ce futur dandy allait confondre la boîte à couleurs et la boîte à maquillage. Il y aura d'autres fauves encore, notamment les deux gars normands formés chez leur père Thuillier du Havre. Et les suiveurs enfin, fauves de seconde zone, fauvillons et fauvicules.

Il n'est point question de retracer ici l'historique du Fauvisme et ses origines; d'excellents esprits, René Huyghe, Bazin, Waldemar, du Colombier ont suffi à cette tâche; il serait outrecuidant, en 1934, de prétendre découvrir la moindre paillette aurifère en ce gisement exploité. Bornons-nous à caractériser en quelques traits cursifs les plus célèbres de ces artistes qui ont influé si puissamment sur leurs successeurs. De leurs rencontres, fortuites ou cherchées, s'élèvera l'image même du Fauvisme.

Dès son passage à l'atelier Moreau, Matisse a été pressenti par le maître (voir à ce sujet les lettres à Evenepoël). Ses premiers ouvrages (je prendrai pour exemple l'*Atelier*, de l'ancienne collection Blot) n'indiquent qu'un intimiste subtil que le ton pur n'a pas encore requis; évitant la méthode aventureuse de Monet, il utilise le divisionnisme; mais il s'aperçoit bientôt que la réglementation par Cross et Signac des moyens trop peu disciplinés de l'impressionnisme n'est à son tour qu'une mise en ordre purement physique, un système tout mécanique; que le morcellement du ton aboutit au morcellement de la forme; qu'il n'y a là, en fin de compte, qu'une animation tactile « comparable au vibrato de la voix ». Il s'engage donc dans une autre direction. Il va peindre par à plats, délaissant le contraste par petites taches. Et ce seront de grands accords par zones, renfermés dans une forme simple à l'excès et expressive. C'est le Fauvisme. Joie de la couleur étalée sur d'amples surfaces, et délimitée par un contour, un cerné, sans modelés.

Qui est au point de départ de cette évolution? Gauguin, Sérusier? Non : Van Gogh surtout, puisque le but du « Prince des Fauves » est d'obtenir avec des tons purs le maximum de saturation et d'intensité.

Matisse, par un parti pris, un sursaut qui sembla lors à plusieurs un acte de

démence, se cantonne à cette époque en l'étude exclusive des propriétés de la couleur, suppléant au dessin, au modelé, au clair-obscur. Position étrange, unique peut-être dans l'histoire de la peinture. Moment le plus périlleux, le plus mal jugé (*med-culpá*) de sa vie d'artiste. Le démon de l'abstrait va-t-il l'emporter ? On lui crie bourgeoisement : « Casse-cou ! Gare, Matisse, vous allez vous briser les reins à cette recherche de l'absolu. Votre art n'est plus de pratique, mais de dialectique. Vous ne voulez plus le tableau, mais le noumène du tableau. » Ceux qui écrivaient ces choses ont froissé Henri Matisse. Avaient-ils donc tort ? Il se peut, mais tout de même, leur excuse est en ce qui suivit cette audacieuse expérience d'un jeune génie penché au bord du gouffre. Matisse s'arrêta ; sa sensibilité, son besoin de rythmes humains le rejetèrent dans la vie. Peu s'en était fallu qu'il ne s'égarât, et, tranchons le mot, qu'il ne créât un cubisme.

Près de lui se trouvait alors Marquet. Vraiment le hasard des cohabitations adolescentes assemble des êtres qui ne sont frères que par le cœur. Marquet, on l'a noté, et c'est éclatant d'évidence, n'a rien du fauve. Marquet ne rugit pas ; il parle, et a toujours parlé, en termes d'une précision mesurée ; la truculence romantique ne sied pas à ce Bordelais narquois. Il a, dès sa sortie de l'École, rencontré Matisse, et tous deux ont gagné leur pain, vers 1900, en enguirlandant les stucs du Grand-Palais. Mais s'il est embrigadé parmi « les criminels » (que stigmatisera un numéro de l'*illustration* du 1^{er} novembre 1905 — où nous eûmes l'honneur, Geffroy et moi, d'être entraînés dans la boue avec Matisse, Rouault, Puy, Valtat, aux applaudissements de Mauclair, jeune alors, mais déjà Mauclair), il n'entre dans la « cage centrale » du « Salon d'Automne » de 1905 que pour ne pas lâcher ses copains ; il n'a pas un point commun avec eux, son esthétique est aux antipodes de la leur. De même, quand Degas exposait chez Nadar, n'y avait-il, entre ses confrères Renoir, Pissaro et lui, d'autre lien que la révolte contre les poncifs officiels, car M. Degas était aussi loin de l'impressionnisme que M. Ingres d'Eugène Delacroix.

Marquet, même s'il sacrifie un instant à la couleur pure, voire à la superstition pointilliste, demeure un tempérament équilibré, indifférent aux théories et aux « ismes » ; la vie, même sur les bancs de l'École, chez Moreau, le sollicite impérieusement. « *Allons-nous-en d'ici*, dit-il alors, à un voisin, Manguin ou Camoin, *il sera plus intéressant de peindre des omnibus*. » Les thuriféraires du cube lui reprocheront assez, quinze ans plus tard, de n'avoir visé qu'à l'expression directe. Marquet est, alors comme ensuite, un homme qui se soucie de valeurs et possède, à cet effet, un appareil enregistreur d'une étonnante acuité ; il perçoit et résume ; il définit l'objet.

Près de Marquet, Jean Puy. Pas plus que le premier, ce second ne prend posture de militant. S'il se rangea, il y a six lustres, aux côtés de Matisse, ce fut parce que cet inquiet, ce sensible, toujours en quête du mieux, n'était point conformiste de naissance. Mais sa nature méditative répugnait aux éclats tapageurs ; en 1904, Puy était l'artisan probe que nous goûtons, « tendant, si l'on en croit son frère Michel, vers tout ce qui touche à la fois la chair et la pensée ».



FIG. 1. — JEAN PUY. LA COMPARAISON.
(A M. A. Vollard.)

FIG. 3. — GEORGES ROUAULT. NU AUX BRAS LEVÉS.
(A la Galerie Druet.)

FIG. 2. — HENRI MATISSE. NU.
(A M. J. Puy.)

FIG. 4. — ALBERT MARQUET. ÉTUDE.
(A M. Marquet.)

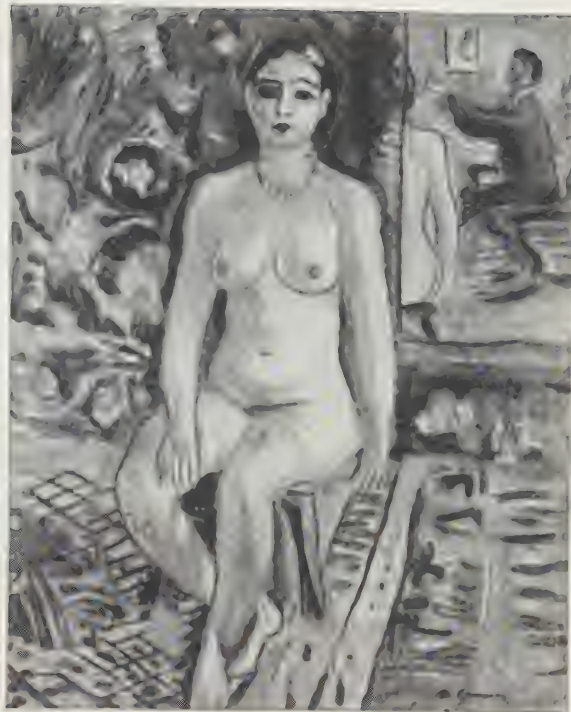


FIG. 5. — H. MANGUIN. NU (1908).
(A M^{me} Druet.)

FIG. 6. — CHARLES CAMOIN. LE MODELE.
(A M. Camoin.)

FIG. 7. — GEORGES DESVALLIÈRES. AU MOULIN ROULE.
(A M. S. Piot.)

FIG. 8. — KEES VAN DONGE. PORTRAIT D'HOMME.

La palette de Manguin, chargée de rouges et de bleus bien sonnants, sa qualité d'élève de Moreau et la joviale allégresse de ses nus dans la lumière provençale justifient son incorporation au groupe. Quant à Camoin, son art est gentillesse, fraîches et mélodieuses irisations, charme d'un chant heureux. Plutôt qu'un fauve, une fauvette...

Les deux costauds de la banlieue vont arriver maintenant, d'un pas lourd. Ceux-là sont fauves, et à plein rendement. Ah ! jeunesse... Leur conjonction avec les dissidents de la rue Bonaparte se fera, les biographes nous l'ont appris, par la rencontre de Matisse et de Derain à l'Académie Carrière, où Matisse était, dès 98, venu étudier la figure.

Vlaminck, aux années 1905-1908, est le fauve-type, pur suc, déchaîné, menaçant. Un torrent, une avalanche, une tornade, un tremblement de terre. Ceremue-ménage se calmera bientôt... D'avisés négociants sauront canaliser, endiguer, commercialiser les fureurs de ces chères bêtes féroces, qu'il sera opportun de muer en de sages et douillettes descentes de lit.

Vlaminck, après ses rugissements — car lui, il a rugi ! — se repliera sur soi, rentrera un peu ses griffes, et, moins fiévreux, moins impulsif, moins « torcheur » (Jacques Blanche *dixit*), obéissant à une discipline d'une ruse consommée, se spécialisera dans les ciels de bleu de Prusse reflétés en des rivières d'émeraude, dans les maisons Usher écrasées sous une chape de neige; son lyrisme sera toujours tourmenté, stridentes ses fanfares. Mais c'est peut-être en son trentième printemps que ce beau peintre, qui alors ne vendait guère, fut le plus profondément authentique.

Ce qui est vrai de Vlaminck l'est-il moins de Derain ? C'est à ses débuts, au sortir du régiment, quand il rejoint Matisse à Collioure, soit vers les années 1904-1905, et donc bien avant de prendre figure de « régulateur », qu'il y aura chez lui, selon la parole de son admirateur à éclipses Waldemar, quelques vellétés d'héroïsme. Ce n'est pas qu'il ne recèle déjà ce besoin d'ordre, ce rêve de classicisme qui le caractérisera bientôt. Mais le problème coloré n'a pas encore cédé le pas au problème de la construction. C'est l'époque du *Pecq*. On écrase sur la toile des jaunes de chrome, des vermillons, des cobalts tels qu'ils sortent du tube; il sera toujours temps d'en venir aux bruns et aux terres dorées... C'est l'« épreuve du feu ». Mais Derain, semblable à ces meneurs politiques qui deviennent les plus fermes soutiens de l'ordre établi quand ils prennent le pouvoir, ne séjourne dans la fournaise que le strict minimum de semaines. Il va bientôt s'élancer vers son destin, cet homme de haute culture, qui oscille entre les équarrisseurs d'idoles maories, les mosaïstes byzantins, les xylographes médiévaux, les fresquistes d'Avignon, et Ghirlandajo, et Greco, voire les occultistes et les mages, avant de s'agenouiller, assagi, devant les autels de Claude Lorrain et de Camille Corot, et de réaliser ces miracles de dextérité manuelle et de rhétorique picturale qui, nés dans les musées, vont d'ores et déjà y dormir auprès des grands ouvrages éclectiques du passé.

Que Friesz ait été fauve, rien que de normal; le surprenant eût été qu'il ne le



FIG. 9. — ANDRÉ DERRAIN. PORT DE PÊCHE. (A. M. A. Vollard.)



FIG. 11. — MAURICE VLAMINCK. LE POTAGER. (A. M. A. Vollard.)



FIG. 10. — OTHON FRIESZ. LES PÉNICHES. (A. M. le Dr Roudinesco.)



FIG. 12. — RAOUL DUFY. LES OMBRELLES. (A. M. le Dr Roudinesco.)

fût pas. Ce fils des navigateurs est un violent. Est-il moins fougueux, moins âpre aujourd'hui qu'aux jours envolés de l'adolescence combative? Non pas. Il a, des premiers, compris la leçon aixoise, et son besoin de style, d'« organisation », date de 1900. Même à l'ère des tons purs et des contrastes, il éprouvait la nécessité d'accroître les volumes, de synthétiser un site en le peuplant de figures qui en épousent les pentes, les courbes, jusqu'aux renflements — ce que Lhote appellera plus tard « la rime plastique ». Carrière d'un « baroque » moderne, moins vertigineuse certes que celles des maîtres qui l'entourent à la cimaise de « Beaux-Arts », mais d'une continuité rare.

Son compatriote, Raoul Dufy, est aussi rose et souriant que Friesz est sombre et crispé. Dufy, c'est le nonchaloir élégant, le caprice, la délicatesse intellectuelle aussi. Le jugement le plus aigu qu'on ait porté sur ses ouvrages est une petite phrase de Roger Allard : « *Tant qu'il fut de mode parmi les peintres d'être intelligent, Dufy le fut avec discrétion; lorsqu'il devint bien porté de faire le naïf, l'ignorant ou le barbare, il continua d'être civilisé et homme d'esprit sans aucune gêne.* » A l'instar de plusieurs de ces messieurs fauves, il raffole de l'imagerie populaire et des « bateaux dans les bouteilles ». Mais n'est-ce pas un paradoxe que d'apercevoir entre les barreaux de la cage, parmi les bêtes mornes au pas feutré, ce fauve séraphique, fantaisiste et poète de l'effleurement?

Et Van Dongen aussi en fut. Et il devait en être, car ce personnage capiteux, scabreux, scandaleux, prochain historiographe des rastas, poules et métèques, de la canaille d'après-guerre à shimmies et à cocktails, n'avait, en son petit âge, peur de personne. Il était déjà pourvu de ces dons éblouissants qu'il a employés à revigorer l'art de l'effigie mondaine et surtout demi-mondaine. A qui veut connaître le *vrai* Van Dongen, celui d'avant Deauville, d'avant Michel-Georges-Michel, d'avant les palaces et les divettes vêtues d'un collier de perles, il est efficient de signaler le magnifique fauve qui a exécuté les merveilles de la collection Desjardins.

J'ai dit plus haut — et nul ne l'ignore au surplus — que l'enseignement de Gustave Moreau eut sa part de responsabilité dans l'aventure que nous commémorons. Le grand chef d'atelier que fut ce peintre à la fois riche et faible, « mettant des chaînes de montres aux dieux de l'Olympe », dessilla les yeux de toute une jeunesse ardente qui se pressait à ses leçons. Sa doctrine ne portait pas tant sur la technique que sur l'esprit : « *Je ne crois, disait-il, ni à ce que je touche ni à ce que je vois. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas, et uniquement à ce que je sens... Mon cerveau, ma raison me semblent éphémères et d'une réalité douteuse; mon sentiment intérieur seul me paraît éternel et incontestablement certain.* » Piot, Lehmann, Rouault, Matisse, Marquet, Manguin, Evenepoël, Bussy, Baignères, Braut, Locquin, Martel, Pallady, Flandrin, même Milcendeau entendaient avec ravissement ces propos idéalistes. Et, quand il s'agissait de passer à l'exécution, le charme alliciant et nostalgique de Moreau s'insinuait; ces chaînes de montres, soit la surcharge ornementale, les orfrois pesants, le faste, devenaient les principes directeurs de ce qu'il appelait « la belle inertie » et « la richesse néces-

saire ». Je renvoie mon lecteur aux *Souvenirs* d'Ary Renan; on y apprend que le peintre de *Salomé* et de *Pénélope* faisait fi de l'action violente, de la mimique romantique, entendant représenter des états plutôt que des actes; le rythme des Panathénées, le mystère calme de Léonard, le somnambulisme languide et lassé des figures de la Sixtine servaient à justifier l'hiératisme des Prétendants. Et l'axiome de la « richesse nécessaire » signifiait que les maîtres primitifs ou renaissants conseillent de ne point faire d'« art pauvre », mais d'ennobler le thème, avec la piété des rois mages déposant sur le seuil de la crèche le tribut des contrées lointaines.

Voilà, dira-t-on, qui est assez loin de Van Gogh et de l'éclat fauve. Point tant qu'on le croirait. Les auditeurs des cours de Moreau faisaient l'apprentissage de la liberté spirituelle; le néant du psittacisme d'École leur apparaissait clairement; c'était, ne l'oublions pas, l'élite de la jeunesse qui accourait chez Moreau. « *On sortait de chez lui*, dit Evenepoël, *avec plus d'enthousiasme au cœur.* » Un Henri Matisse de vingt ans était compris, chéri, choyé, par cet étonnant personnage académique, qui orientait ses disciples « selon eux », et voulait les « écarter de lui ». Hélas ! il n'y réussit pas toujours et son emprise en envoûta, en hypnotisa plus d'un. Desvallières (qui n'a pas été « un Moreau », mais « un Delaunay ») devait, au « Salon d'Automne », établir la liaison, le pont, entre son illustre ami et les susdits indépendants qu'il patronna avec bravoure.

Rouault, chef de l'expressionnisme français, s'enrichit au contact de la persuasive discipline de Moreau. Fauve ? Il ne le fut jamais, pas plus qu'il ne fut nabi. Ce farouche isolé était inclassable. Il n'est tributaire que de Gustave Moreau. De Moreau d'abord, il prit le goût de la matière; il a hérité de lui le sens et l'amour des substances rares, des accords précieux, des éclats hardis. S'il atteste jusqu'au scrupule, jusqu'à la souffrance, le respect de l'émail limpide, des amalgames porphyrisés qui se vitrifient sur la toile, c'est rue La Rochefoucauld qu'il s'en est instruit. La leçon esthétique et morale — c'est tout un — ne fut pas moins sensible. Rouault décida de toujours s'exprimer à fond, de ne point transiger. Il a réalisé le vœu formulé par l'aîné : « *La solitude est la demeure naturelle de toutes les pensées... C'est elle qui inspire les poètes, qui crée les artistes.* » Mais Rouault ajoute — et il a le droit d'ajouter : « *La Solitude a une compagne qui ne se sépare point d'elle... C'est la Pauvreté.* »

S'il est un Fauve, c'est donc un Fauve qui voyage seul, et que nul, même pas M. Vollard, n'a su apprivoiser. Le rapport que j'aperçois entre lui et ses actuels voisins de cimaise, c'est qu'il était — et il l'est demeuré — irréductible, ainsi qu'ils le furent. En outre, comme Vlaminck, comme Friesz, Rouault, mettant à jour sa vraie nature, a retrouvé en son fond l'âme populaire, si souvent déviée par les artifices de l'éducation. Être peuple n'est point être primaire, et la plus raffinée distinction se concilie avec un puissant instinct. L'art d'un Rouault est peuple, au sens où l'est celui du pamphlétaire auquel on l'a si souvent comparé : Léon Bloy. Ce sont des moines mendiants du xve siècle; ils vitupèrent et marquent au fer rouge la société où le sort les a condamnés à vivre; Rouault n'y voit qu'un guignol hallucinant de

clowns lugubres, de juges prévaricateurs, de brutes paysannes et de prostituées. Mais examinez les yeux de ces fantoches convulsés : ces regards n'exhalent-ils pas une peine infinie ? N'y a-t-il pas là des grimaces qui s'achèvent en sanglots ? Rouault ne flagellera ces damnés que pour se précipiter avec eux aux pieds du Christ.

Et de Rouault, nous voici conduits à Desvallières ; une même foi les brûle. Ce sont des visionnaires hantés d'ascétisme ; ils entreront de compagnie au Paradis des coloristes ; mais tandis que le premier ira s'asseoir en silence près de Daumier, c'est de Mathias Grünewald et de Valdès Leal que le second sollicitera l'audience. Desvallières est le peintre de la guerre, de ses charniers, de la mort et de l'Homme de douleur au sublime visage couronné d'épines.

Fauve ? Non certes, au sens historique qu'on donne ici à ce mot. Toutefois les baudelairiennes *Femmes de Londres* sont datées 1903. Et la place de Desvallières est ici puisqu'il fut le garant des Fauves aux jours d'épreuve, l'introduit au Salon de Frantz Jourdain. Jamais Desvallières ne leur fit faux bond. L'étrange crescendo social qui a fait de lui un membre de l'Institut ne l'empêche nullement, alors que tant d'ex-fauves au poil hérissé, aux prunelles sanglantes, sont maintenant de gras matous châtrés, d'être un indépendant. Ses compositions livides sont confuses, peu murales, mais non exemptes de grandeur.

La conclusion de cet article serait assez mélancolique. Je n'ose la formuler. Vous l'avez lue entre les lignes. Le succès est une rude et périlleuse école... Quel pessimiste a donc émis cet aphorisme d'une âcreté desséchante : « Il est rare — et assez beau — qu'on soit honnête passé quarante ans. »

Louis VAUXCELLES.



LA TABLE DES GRANDS CAPITAINES

Un guéridon en porcelaine de Sèvres, frère et en quelque sorte pendant de la fameuse Table des Maréchaux, orne depuis 1817 le palais du roi d'Angleterre, après avoir été commandé par Napoléon et livré à Louis XVIII.

Capricieuse destinée, qui valait la peine d'être suivie à la trace dans la poussière des archives !

L'Empereur commanda, en 1806, à la Manufacture de Sèvres, quatre guéridons décorés : l'un, rond, de 1 mètre de diamètre, devait porter les effigies des membres de la famille impériale, d'après des modèles de Boilly imités eux-mêmes des portraits de Gérard — il ne fut jamais exécuté¹ ; un autre, rectangulaire, en forme de console, devait mesurer 1 m. 60 sur 80 centimètres et porter les reproductions des *Principales figures antiques du Musée Napoléon* — ce projet ne se réalisa pas davantage. Seuls deux autres guéridons, ronds, furent exécutés : la *Table des Maréchaux* qui, en 1929, devait passer de la collection Ney de la Moskowa au Musée de la Malmaison, et la *Table des Grands Capitaines* qui, à l'heure actuelle, se trouve toujours au palais de Buckingham².

D'après les projets primitifs — dont les dessins furent établis après que les croquis préliminaires eurent reçu l'approbation de Napoléon — la « Table des Grands Capitaines » ou « Table des Guerriers illustres de l'Antiquité », dont le diamètre serait d'environ 1 mètre, devait être ornée de têtes « peintes dans le genre de camée », d'après des médailles fournies par Visconti, conservateur des Antiques au Louvre, sur un fond d'un beau bleu « avec des ornements d'entourage en or ». Sous chaque médaillon devait se trouver un petit camée rectangulaire représentant l'événement le plus marquant de la vie du personnage.

Le pied, également bleu et or, serait en porcelaine avec un faisceau de bronze.

En fait, la table exécutée d'après l'ordre du 26 avril 1806 reçut bien sa guirlande de portraits (César, Pompée, Scipion, Annibal, Thémistocle, etc.), mais sur fond vert de chrome au grand feu, avec pour motif central un grand portrait d'Alexandre, cerclé d'une peinture imitant un bas-relief tournant en or, dont les trois parties représentent respectivement : Alexandre reçu par les prêtres égyptiens dans le temple de Jupiter Ammon, la défaite de Darius et l'entrée du conquérant à Babylone.

1. M. Gastineau a raconté les vicissitudes de ce projet dans *L'Art*, juillet 1934.

2. S. M. le Roi d'Angleterre a daigné, par l'entremise du Lord Chamberlain, nous accorder l'autorisation de reproduire dans la *Gazette des Beaux-Arts*, les photographies de la Table des Grands Capitaines.

Les petits camées accompagnant les autres portraits représentent les sujets suivants : pour Miltiade, la bataille de Marathon ; pour Thémistocle, la construction de la flotte de Salamine ; pour Annibal, le passage des Alpes ; pour Mithridate, un épisode de la guerre contre les Romains ; pour Jules César, César se détournant à la vue de la tête de Pompée ; pour Trajan, le couronnement du roi des Parthes ; pour Pompée, la reddition de Perpenna (?) ; pour Septime Sévère, la guerre des Parthes ; pour Constantin, le labarum à la bataille du pont Milvius ; pour Auguste, un sacrifice sur l'autel de la Paix ; pour Scipion l'Africain, la continence de Scipion ; pour Périclès, la construction du Parthénon.

Les cadres, les guirlandes de fruits et tous les petits ornements sont d'or, avec une demi-teinte de bistre sur les parties ombrées.

Quant au pied, également en porcelaine et dont la doucine est verte, il est constitué par un faisceau posé sur un bouclier d'or à écailles. Le bois des piques est en platine, les pointes en bronze, les courroies en or bruni ; les ornements des courroies en relief et en biscuit doré.

La table terminée passa au magasin de vente le 20 mai 1812. Les dessins et modèles en bois avaient été refaits plusieurs fois. Le peintre Parant — peintre à Sèvres de 1806 à 1828 et de 1835 à 1841, spécialisé dans la peinture sur porcelaine et sur ivoire, particulièrement dans l'imitation des camées — avait exécuté treize têtes et douze sujets qu'on lui avait payés 8.000 francs, plus 500 francs d'indemnité pour ses transports à Sèvres pendant neuf mois. Le bas-relief tournant autour de la tête d'Alexandre (peinture en salis d'or) avait été fait par Béranger, le montage et les garnitures de bronze par Thomire. Le prix de fabrication était de 30.000 francs, le prix de vente de 35.000 francs.

L'œuvre achevée figura au Salon de 1812, puis... réintégra le magasin de Sèvres. Cette année-là et les années suivantes, l'Empereur fut sans doute trop occupé, hélas ! à conserver sa place parmi les grands capitaines pour songer aux portraits de ceux qui l'avaient précédé... Toujours est-il que les archives de Sèvres restent muettes à ce sujet jusqu'en 1817¹.

Le prince régent d'Angleterre (qui gouvernait depuis 1810 au nom de son père atteint d'une maladie mentale) était un collectionneur passionné et éclairé, amateur de belle céramique tellement qu'une fabrique

1. Je remercie vivement M. Lechevallier-Chevignard, directeur de la Manufacture de Sèvres, et M. Gastineau, archiviste, de la courtoisie avec laquelle ils ont facilité mes recherches.

de porcelaine établie par un Anglais à Paris en 1789, produisant de charmantes œuvres décorées de papillons, de fleurs, etc., avait reçu le nom du prince de Galles et bénéficié de son patronage — amateur surtout de porcelaines de Sèvres au point d'en avoir

Le 3 mai suivant, l'ambassadeur de France à Londres envoyait à Carlton House, résidence du prince régent, la table merveilleuse, présent amical de Louis XVIII...¹.

Le prince apprécia à sa juste valeur le trésor d'art



Phot. Country Life.

FIG. 1. LA TABLE DES GRANDS CAPITAINES. (A. S. M. le roi l'Angleterre, palais de Buckingham.)

laissé une collection admirable, grâce aux nombreux et importants achats effectués pour son compte en France depuis l'époque de la Révolution, par un certain Benoit, Français investi, dit-on, de sa confiance.

En 1817, la Table des Grands Capitaines dormait toujours à Sèvres. L'Aigle était captif depuis deux ans. Était-il écrit que l'image des grands guerriers vénéralisés par lui partagerait son sort ?

Le 17 mars 1817, par ordre du comte de Pradel, directeur général du Ministère de la Maison du Roi, la table fut livrée au Ministère des Affaires étrangères.

qui lui était offert, le fit placer dans une salle d'apparat et le considéra toujours comme l'un des plus précieux joyaux de ses collections. Il y attachait un tel prix qu'après son accession au trône, en 1820, il voulut le voir figurer sur toutes les répliques du grand portrait officiel peint à l'occasion de son couronnement par Lawrence, et qui le montre effleurant de la main le somptueux guéridon placé à côté de lui.

1. Voir H. Clifford Smith, *Buckingham Palace*, Londres, Country Life, éditeur, 1931



Phot. Country Life,

FIG. 2. — LA TABLE DES GRANDS CAPITAINES. (A. S. M. le roi d'Angleterre, palais de Buckingham.)

Les collections magnifiques réunies par George III et George IV, patrimoine artistique de la Couronne d'Angleterre, ornent maintenant le palais de Buckingham, et la Table des Grands Capitaines s'y trouve dans l'embrasure d'une des fenêtres du grand Salon Bleu, où peuvent l'aperce-

voir les privilégiés honorés d'une invitation royale.

Ainsi se conclut l'étrange destin de la Table du Grand Capitaine, conçue, commandée, inspirée par lui — pour finir dans les mains de son ennemi extasié.

Simone LANNE.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

A. POIDEBARD. — **La trace de Rome dans le désert de Syrie.** Du *limes* de Trajan à la conquête arabe. Recherches aériennes (1925-1932). — Paris, Geuthner, 1934. — 1 vol. in-4° de 213 p. et 1 album contenant 1 carte et 161 pl. (phot. et plans).

L'archéologie s'est, depuis quelques années, enrichie d'un nouveau moyen de recherches qui lui a déjà procuré des résultats d'une importance capitale : l'avion et la photographie aérienne.

Le R. P. Antoine Poidebard fut l'un des initiateurs de ce système d'enquête, et c'est grâce à sa ténacité pendant sept années de courses en avion et grâce à sa volonté de mettre au point sa méthode en perfectionnant la technique photographique, que les savants se trouvent désormais en possession d'un nouvel et très utile instrument d'information. L'ouvrage qu'il vient de publier est incontestablement la première étude archéologique importante réalisée uniquement à l'aide de l'avion ; on verra que nul procédé autre que cet appareil n'eût permis de mener à bien cette enquête conduite sur une très vaste étendue, ni d'arriver aux conclusions nombreuses et de grand intérêt obtenues par l'archéologue-aviateur.

Après les encouragements donnés depuis plusieurs années au courageux chercheur par l'Académie des Inscriptions, récemment le Comité des Fouilles, réuni à la Direction des Beaux-Arts, formulait le vœu de recourir à l'avion pour entreprendre certaines recherches archéologiques en France. Ainsi enregistrait-on la valeur de la méthode du P. Poidebard.

Cette première confirmation de son succès sera suivie de beaucoup d'autres.

Le début de l'ouvrage concerne le travail matériel des recherches et les méthodes photographiques à employer ; ces pages s'adressent surtout aux techniciens et aux opérateurs. Disons simplement ici que bien des ruines, enfouies sous le sable où nul relief n'apparaît quand on parcourt le terrain à cheval ou en automobile, semblent surgir du sol quand on s'élève en avion, surtout le matin et le soir quand la lumière est oblique ou rasante.

Parfois nul exhaussement n'apparaît à l'observateur en avion, mais il découvre, dans un pâturage, que l'herbe présente comme un sillon de couleur différente, une herbe moins drue, moins bien nourrie, révélant la présence en sous-sol de murailles ou le tracé d'une route antique, tandis qu'ailleurs on découvre un ruban d'herbe plus verte que celle du voisinage, car elle recouvre un ancien retranchement plus perméable à l'eau.

Mieux encore que l'observateur le mieux exercé, la plaque d'une photographie prise à une certaine altitude indique, avec une extraordinaire précision, des détails que l'œil ne peut déceler.

Ainsi, du haut de sa carlingue, le P. Poidebard découvrit maintes fois un réseau de routes inconnues, ou bien, apparaissant avec la netteté d'un plan tracé sur le papier par l'architecte, l'enceinte flanquée de tours de quelque castellum que le sable avait recouvert depuis plusieurs

siècles. Les reconnaissances de l'aviateur portèrent sur le *limes* romain dans le désert de Syrie, depuis Bostra jusqu'au Tigre, couvrant une étendue de plus de 750 kilomètres, dépassant même 1.000 kilomètres en suivant la ligne brisée que constitue ce *limes*.

De ce *limes*, on connaissait le tracé général et les variations qu'il subit sous les poussées successives des Parthes et des Perses. Mais on ignorait maints détails que le P. Poidebard a mis en lumière. Il a précisé l'effort considérable fait par les ingénieurs romains au temps de Dioclétien pour renforcer les défenses des frontières ; il a révélé l'existence de voies de roades et de routes de caravanes, fortifiées, perpendiculaires à la ligne principale du *limes* et s'enfonçant vers l'est pour tenir les points d'eau et surveiller le désert ; on n'avait pas distingué avec la précision qu'il a apportée les différents types de fortifications, très variés, de ce grand système défensif. Mais surtout, et c'est une des parties les plus neuves de cet ouvrage si fertile en observations originales, l'auteur étudie ce qu'on n'avait pas fait avant lui : l'organisation économique et agricole de la frontière, les points d'eau, les réservoirs, les citernes et les procédés employés par le génie romain pour capter et conserver les eaux recueillies pendant la saison des pluies, afin d'irriguer les terrains de culture entretenus dans le voisinage des postes fortifiés.

Un album, comprenant de nombreuses photographies aériennes, illustre de façon impressionnante le texte ; une grande carte, où ont été marqués les sites repérés, accompagne cet album. L'auteur reconnaît que cette carte, qui pourtant fut, grâce à lui, considérablement enrichie, n'est encore que fragmentaire et que beaucoup de découvertes sont encore à faire. Elle servira toutefois de guide aux recherches futures qui la compléteront, mais dès aujourd'hui elle permet d'aborder au sol la fouille de certains ruines particulièrement importantes enregistrées par l'avion.

Et, en présence du magnifique résultat déjà obtenu, il convient de féliciter non seulement le P. Poidebard, mais aussi les collaborateurs nombreux dont il fut assisté en Syrie, et en particulier les aviateurs, méharistes et automobilistes de l'Armée du Levant, grâce auxquels put être réalisée cette entreprise qui fait grand honneur à notre pays.

Paul DESCHAMPS.

JOSEPH MATTERN. — **A travers les villes mortes de Haute-Syrie.** Promenades archéologiques en 1928, 1929, 1931. (Mélanges de l'Université Saint-Joseph, t. XVII, fasc. 1.) — Beyrouth, Imprimerie Catholique, 1933. Grand in-8°, 176 p., XLV pl. et 35 figures.

Le grand ouvrage du marquis de Vogüé (1865-1877) et les publications faites à la suite des expéditions (1889-1900, 1904-1905) de l'Université américaine de Princeton, ont révélé au monde savant les immenses constructions qui, du III^e au VII^e siècle, s'élevèrent à l'est d'Antioche, entre l'Oronte et Alep.

Cet art syrien, véritablement magnifique, fut arrêté en plein essor par les destructions systématiques des conquérants arabes vers 640.

Les régions du Djebel Seman et du Djebel Barisha étaient si peuplées, si denses, que les localités ne sont guère éloignées que d'un kilomètre ou deux. Villes mortes aujourd'hui, où ne résident que quelques rares familles de fellahs misérables. La fertilité et la vie se sont éloignées pour toujours de ces contrées désertes, où l'on cultivait jadis la vigne et l'olivier, mais devenues improductives par suite d'un déboisement excessif.

Pourtant leur antique prospérité s'atteste par les vastes champs de ruines où ça et là subsistent debout, et presque intactes, des églises et des couvents avec leurs nombreuses dépendances, mais aussi d'admirables monuments d'architecture civile témoignant de la richesse des habitants : villas spacieuses, bains, hôtelleries, maisons de commerce.

Parmi ces ruines, les édifices religieux jouèrent, sans conteste, un rôle important sur le développement de notre architecture d'Occident, et c'est là-bas qu'il faut chercher, pour une grande part, les lointaines origines de l'art de nos cathédrales.

Les publications citées plus haut sont peu répandues et, de ce fait, difficiles à consulter, et le champ d'investigations est si vaste, qu'après les expéditions dont il vient d'être question bien des découvertes restaient et restent encore à faire.

C'est pourquoi l'Université Saint-Joseph de Beyrouth qui, tout en remplissant admirablement son rôle d'enseignement parmi les populations du Levant, rôle si favorable à l'expansion française, entretient une élite de savants spécialisés dans des travaux fort variés de haute érudition, a jugé bon de publier les recherches poursuivies par un de ses membres au milieu des villes mortes de Syrie.

Dans un livre peu étendu et d'une lecture facile, le P. Mattern a réuni les observations faites au cours de plusieurs voyages en compagnie du P. Mouterde. Cet ouvrage, qui ne prétend pas étudier l'ensemble du sujet, a pour but principalement de mettre en valeur les plus beaux monuments de cette architecture chrétienne de la Haute-Syrie, et d'apporter aussi des remarques inédites et de véritables découvertes.

Nous en noterons quelques-unes : découverte dans les ruines d'El Bara de deux nouvelles églises qui viennent s'ajouter aux deux églises citées par Vogüé et Butler. Les voyageurs ont été amenés à cette trouvaille grâce à une photographie aérienne, qui leur a fait repérer, au milieu des amas de décombres, le plan de ces deux édifices religieux. Trouvaille d'une nouvelle résidence d'un saint stylite, nommé Jean, dans la localité de Kafr Derian. Le P. Mouterde avait vu signaler ce stylite dans un manuscrit syriaque du British Museum. Les explorateurs ont eu la grande satisfaction de retrouver à terre la colonne où vécut l'ascète.

Découverte des églises de Me'ez.

Examen des ruines de Sarfoud où se trouve une église décorée de façon remarquable. Les dispositions de l'édifice et ses ornements ont permis au P. Mattern, malgré l'absence de toute inscription, d'attribuer cette œuvre au prêtre architecte Markyanos Kyris, qui, au début du ^v^e siècle, construisit de magnifiques églises à Babisqa, Ksedjebé, Dar Qita et Qasr el Benat.

Les illustrations qui accompagnent le texte montrent les destructions faites depuis quarante ans par les paysans qui habitent ces contrées : on rapproche les photographies faites en 1888 par le P. Soulerin de celles toutes récentes

du P. Mouterde. Enfin de nombreuses photographies d'avion dues aux officiers du 39^e Régiment d'Aviation « fournissent des vues perspectives impressionnantes ou des plans précis pour les explorations ultérieures ».

Paul DESCHAMPS.

British Museum. Woodcuts of the XV century in the department of prints and drawings, edited by CAMPBELL DODGSON. — Londres, British Museum. In-fol., 1^{er} vol., 1934, 28 p., 65 planches.

La préface de M. Campbell Dodgson expose bien les raisons de cette belle publication. Le Cabinet des Estampes du Musée britannique est, avec ceux de Berlin, Munich, Paris et Vienne, l'une des cinq collections les plus riches en gravures sur bois des écoles du Nord de l'Europe au ^{xv}^e siècle. Or il est le seul à n'avoir pas encore publié ces trésors, sauf dans le catalogue d'une exposition de 1914.

L'album dont on nous donne le premier volume en comptera trois, les deux premiers consacrés aux gravures sur bois, le troisième aux gravures à fond criblé et sur métal. Celui-ci reproduit tout le fonds, à quelques exceptions près, et à peu près toutes les gravures en grandeur égale ; il laisse de côté les illustrations de livres et les tirages récents de bois anciens.

La majorité de ces bois appartient aux écoles du Nord de l'Europe et surtout à l'Allemagne ; quelques pièces proviennent des Pays-Bas ; un petit nombre est attribué à la France ; le département ne possède qu'une pièce anglaise de cette époque.

M. Campbell Dodgson n'a tenté aucun classement géographique ou chronologique : les données qu'on possède sur ces gravures sont trop rares et fragmentaires. Il s'en est tenu, comme dans son précédent *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum* (1903), au classement par sujets, et d'ailleurs ce *Catalogue* contient sur toutes les gravures du fonds des notices beaucoup plus complètes que celles de l'ouvrage que nous analysons. Ce dernier apporte cependant quelques compléments.

L'auteur signale, parmi les plus importants des bois qu'il publie, le beau *Christ devant Hérode*, dont le Musée Britannique possède deux exemplaires ; il est daté des environs de 1400 et offre quelque analogie avec le célèbre « bois Protat » ; quelques autres gravures sur bois peuvent dater de la première moitié du ^{xv}^e siècle.

M. Campbell Dodgson avertit lui-même le lecteur que son livre doit être lu avec l'aide du *Manuel* de W. L. Schreiber, que ses notices donnent des éléments de recherches et non le résultat de recherches nouvelles, enfin que les planches doivent y être considérées comme plus importantes que le texte. (Celles-ci sont, d'ailleurs, excellentes, moins parfaites cependant que celles publiées par les Editions Van Oest pour illustrer le livre de M. P.-A. Lemoisne sur *Les xylographies du XIV^e et du XV^e siècles de la Bibliothèque nationale*.) N'en croyons pas, cependant, l'auteur sur parole. Si, en effet, il ne s'est pas perdu en digressions, il connaît trop bien ce difficile sujet pour que ses notes brèves ne soient pas précieuses.

Du point de vue du style, il convient de faire remarquer encore *L'Homme de Douleurs*, probablement flammé et de 1460-1470 (pl. XXXI) ; la *Vierge aux deux Anges*, à la robe décorée d'épis (probablement de l'Allemagne du Sud, pl. XXXVIII) ; la *Vierge à l'Enfant assis*, devant un fond décoratif d'une belle tenue

(pl. XLII) ; les petits portraits de neuf saints, sans doute flamands (pl. LVII).

Souhaitons de voir bientôt paraître la suite et la fin de ce magnifique recueil. P. E.

A.-F. KENDRICK. — *English decorative fabrics of the XVIth to XVIIIth centuries.* — Benfleet, F. Lewis, 1934. In-4°, 88 p., 52 pl.

M. A.-F. Kendrick, ancien conservateur du département des textiles au Musée Victoria et Albert, consacre aux tissus un beau volume qui, entièrement réservé aux fabrications anglaises, exclut le moyen âge, parce qu'il mériterait à lui seul un traité à part, et les étoffes modernes à partir de 1800, où s'ouvre (à peu près) l'ère nouvelle de l'âge industriel.

Le texte est assez court et plutôt restreint au commentaire des planches que nourri d'idées générales, ce qui est fort admissible. Le premier chapitre (xvi^e siècle) parle d'abord des broderies : le beau portrait d'Henri VIII de la Galerie nationale de Portraits montre l'usage qu'en faisait le costume masculin, d'admirables tentures et tapis, voire des reliures comme celle de la Bible d'Elisabeth, comment le mobilier s'en pouvait servir ; la palme revient peut-être ici aux carrés de broderie, datant de la seconde moitié du xvi^e siècle, qui appartiennent au duc de Devonshire, où la perfection technique vient souligner un dessin d'une admirable plénitude décorative. D'ailleurs, en cent œuvres contemporaines la grâce et la richesse de l'invention sont extrêmes. Parmi les tapis, un des plus beaux spécimens est le tapis velu appartenant au duc de Buccleuch et dont tous les motifs sont pris à des tapis orientaux, sauf, bien entendu, les armes des ancêtres du duc.

Les broderies du xvi^e siècle ont un style moins riant, plus austère que celles du siècle précédent ; les exemples qui nous sont proposés offrent même parfois comme une résurgence des styles médiévaux ; il semble bien que les artistes soient, à ce moment, sans contact avec les artisans. Quant aux tapis, il convient de signaler pour cette époque la création du « Turkey-work », imitation anglaise du tissage du tapis oriental. Enfin, le grand fait du xvii^e siècle anglais dans le domaine des textiles est la création de la Manufacture royale de Mortlake par Jacques I^{er} (v. 1620), à laquelle Rubens et Van Dyck donnèrent des cartons. M. Kendrick présente d'admirables spécimens, appartenant au Musée Victoria et Albert et au duc de Buccleuch.

Les œuvres datant du xviii^e siècle ont un caractère moins original ; le souvenir des admirables réussites françaises contemporaines gêne peut-être l'équité.

M. Kendrick insiste beaucoup sur le caractère spécifiquement anglais, « insulaire », dit-il même, des œuvres qu'il nous présente. Je crains fort que le nationalisme artistique anglais ne résiste pas plus à l'examen que le nôtre et, d'ailleurs, l'auteur s'abstient de toute comparaison avec l'étranger, ce qui est prudent. Ce léger parti pris ne nuit pas le moins du monde à son exposé fondé solidement, à l'anglaise, sur l'examen de cas concrets, sans abus d'idées générales.

J'ajoute que la typographie et l'illustration de son livre sont des modèles d'élégance, de clarté et de sobriété.

P. E.

N, B. — Dans l'article de M. Jean Pozzi, publié dans notre numéro d'octobre, p. 97, il y a lieu de préciser que le « Musée de Lyon » auquel appartiennent certaines des tapisseries coptes dont il est question, est le Musée historique des tissus de la Chambre de Commerce de Lyon.

ANDRÉ THEUNISSEN. — *Meubles et sièges du XVIII^e siècle ; menuisiers, ébénistes, marques, plans et ornementation de leurs œuvres.* — Paris, *Le Document*, 1934. In-4°, 2-213 p., pl., figures.

On pourrait croire que tout a été dit sur les meubles et sièges français du xviii^e siècle. Voici cependant qu'un excellent ouvrage vient nous apporter sur ce sujet des moyens d'investigation et de contrôle que nous n'avions pas encore.

M. André Theunissen, l'auteur de cet important travail, se plaît d'abord à rendre hommage à ses prédécesseurs : Emile Molinier, Henry Havard, Champeaux, Guillaume Janneau, Salverte ont tiré tant d'utiles précisions des archives, des musées, des collections privées, que la biographie des ébénistes français est à peu près fixée et que M. Theunissen, puisant dans tous ces travaux et les complétant, n'a voulu retenir de la vie des artistes que ce qui était utile à la connaissance de leur œuvre.

Car c'est surtout à la technique et à l'évolution de l'art de l'ébéniste qu'il s'est attaché. Il a examiné de très près d'innombrables meubles de toute espèce et de toute valeur, relevant avec patience les détails de fabrication : bois employés, bâtis, assemblage (ce qui est précieux pour l'ébéniste ou le restaurateur). Il notait, d'autre part, avec soin, comment tel maître utilisait telle forme, tel détail ornemental et comment, au cours de sa carrière, ces formes évoluaient sous ses doigts, ce qui est également utile à l'historien de l'art.

Au début de son livre on trouve un tableau fort ingénieux où les noms des ébénistes et les années du siècle figurent en abscisses et en ordonnées et qui, d'un coup d'œil, permet d'établir le synchronisme de leurs carrières ou même de voir que l'âge d'or de l'ébénisterie française s'étend entre 1730 et 1760.

Puis vient la série des notices biographiques, rangées alphabétiquement. De chaque maître, M. Theunissen rappelle la vie, donne les marques, cite les meubles connus, avec leur emplacement et la date où il les a vus ; enfin, dans une série précise de croquis cotés, il montre comment les meubles sont bâtis et comment est établi leur décor. Suit la liste des marques d'inventaires et des marques et monogrammes de châteaux. En ce domaine, M. Theunissen apporte beaucoup, puisqu'il fournit environ quatre cents marques authentiques et en laisse de côté une centaine de fausses.

Deux appendices des plus utiles terminent le volume : d'abord une liste des marbres employés dans l'ameublement au xviii^e siècle : nom, description, situation des carrières, date de leur utilisation, et, surtout, excellentes reproductions en couleurs ; enfin une bibliographie vraiment pratique : elle donne non seulement le format et l'indication des planches (au fait, pourquoi pas le nombre des pages ?), mais la cote des ouvrages dans les bibliothèques et l'indication de celles qui prêtent à domicile ! On ne saurait être plus prévenant. N'oublions ni l'index ni le glossaire.

M. Theunissen annonce, sur le même plan, un ouvrage sur les laques anciens ; souhaitons que le succès de ce premier livre permette bientôt la réalisation de ce projet. Ce beau travail le mérite, qui sera aussi utile aux collectionneurs et aux experts qu'aux historiens de l'art.

P. E.

TABLE DES MATIÈRES

SECOND SEMESTRE 1934

TEXTE

Jean ALAZARD	Les villes modernes du Maroc	212
Jacques BACRI	L' <i>Histoire d'Hercule</i> , tapisserie du Musée des Gobelins.....	204
João BARREIRA.....	L'art manuélin : ses éléments et son évolution	245
Zygmunt BATOWSKI.....	B.-C. Rastrelli en France et le tombeau du marquis de Pomponne	137
Pierre DU COLOMBIER	Les jubés des Cordeliers et de Saint-Germain-l'Auxerrois..	144
P. DU COLOMBIER et P. D'ESPEZEL.	Le sixième livre retrouvé de Serlio et l'architecture française de la Renaissance.....	42
Louis DIMIER.....	Bernard Palissy, fontenier et décorateur de jardins	8
Robert DORÉ	La Cité de Carcassonne.....	174
Pierre D'ESPEZEL	Notes historiques sur l'œuvre et la vie de Pierre II Le Gros..	148
André GODARD	La Tari Khana de Damghan	225
Hans HAUG	L' <i>Homme à la cage</i> du Musée de Strasbourg, œuvre de jeunesse de Mathias Grunewald	190
T. KAMENSKAJA	Greuze et M ^{me} Geoffrin	221
Simone LANNE	La table des Grands Capitaines	283
Boris LOSSKY.....	L'hôtel de Vendôme et son architecte Alexandre Le Blond..	30
V. MAMOUROVSKY	Le <i>Repos après la chasse</i> , par Lajoue	67
A.-L. MAYER	Sur deux portraits d'amiraux vénitiens	223
Wolfgang MEDDING	Sculptures du chœur de Saint-Martin d'Angers, aujourd'hui à l'Université de Yale	170
Comte DU MESNIL DU BUISSON	Une fresque de Doura offerte au Musée du Louvre par l'Université de Yale	161
Édouard MICHEL.....	Le maître de Francfort.....	236
Frederik POULSEN	Le remploi des statues dans l'Antiquité.....	1
Jean Pozzi	Les tissus coptes. A propos de la récente exposition des Gobelins	97
Henry PUGET	La nouvelle Encyclopédie	59
Seymour DE RICCI	Vers un <i>Corpus</i> des peintures florentines.....	110
André ROSTAND	Adrien Manglard et la peinture de marines au XVIII ^e siècle .	263
Ella-S. SIPLE	Une tapisserie inédite, à Boston	65
Charles STERLING	Un précurseur français de Rembrandt : Paul Vignon.....	121
E. TIETZE-CONRAT	Marietta, fille du Tintoret, peintre de portraits	258
Louis VAUXCELLES.....	Les Fauves. A propos de l'exposition de la <i>Gazette des Beaux-Arts</i>	273

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Académie des Inscriptions, *Carte archéologique de la Gaule romaine* (R. D.), p. 71. — M. Alpatoff, *Das Selbstbildniss Poussins in Louvre* (J. B.), p. 84. — Z. Ameisenowa, *Manuscrits français à peintures provenant de Villanova, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Varsovie* (R. D.), p. 81. — *Artes. Monuments et mémoires publiés sous la direction de Wilhelm Wanscher* (J. B.), p. 90. — J. Audiat, *Le trésor des Athéniens* (J. B.), p. 70. — P. Barbier, *L'église fortifiée Saint-Pierre de Toucy* (R. D.), p. 74. — S. Baumgarten, *Pierre Le Gros, artiste romain* (P. E.), p. 76. — H. Bédarida, *Impressions d'art dans le Voyage en Italie de Théophile Gautier* (J. B.), p. 68. — B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance* (J. B.), p. 79. — B. Berenson, *Studies in medieval paintings* (J. B.), p. 79. — A. Blanchet, *Deux trésors d'argenterie inédits découverts en Gaule* (J. B.), p. 70. — M. Bonzi, *Il Mulinareto* (J. B.), p. 80. — H. Breuil, *Les peintures rupestres schématiques de la péninsule ibérique* (P. E.), p. 69. — A.-E. Brinckmann, *Barockskulptur* (P. E.), p. 75. — British Museum, *Woodcuts of the XV century* (P. E.), p. 287. — A. Calcagno, *Jacopo Zucchi e la sua opera in Roma* (J. B.), p. 80. — J.-L. Card, *James Guthrie* (P. E.), p. 88. — M. Chauncey Ross, *O esmalte cloisonné da cruz de Allariz* (J. B.), p. 89. — H. Clouzot, *Les arts du métal* (J. B.), p. 89. — L. Coggiola Pittoni, *Altre opere inedite di Giambattista Pittoni* (J. B.), p. 80. — G. Contenau, *La civilisation des Hittites* (P. E.), p. 70. — T. Cox, *Jehan Fouquet* (R. D.), p. 83. — J. Digard, *Les jardins de la Granja et leurs sculptures* (P. E.), p. 76. — M. Digard, *Jacques Sarrazin* (P. E.), p. 75. — M. Eisenstadt, *Watteau, fêtes galantes und ihre Ursprung* (J. B.), p. 84. — K.-A. Esdaile, *Temple Church* (R. D.), p. 76. — J. Evans, *Nature in design* (R. D.), p. 68. — F. Fairchild Sherman, *Early american painting* (P. E.), p. 88. — D. Fava, *Tesori delle biblioteche d'Italia* (R. D.), p. 77. — H. Focillon, *La vie des formes* (J. B.), p. 224. — S. Ferri, *Arte romana sul Danubio* (J. B.), p. 70. — S. Flamand Christensen, *Die männliche Kleidung in der suddeutschen Renaissance* (J. B.), p. 90. — M. Fransolet, *Le saint André de François Duquesnoy à Saint-Pierre du Vatican* (P. E.), p. 76. — M. Friedländer, *Meisterzeichnungen aus der Sammlung Franz Kænigs, Harlem* (J. B.), p. 80. — G. de Froidcourt, *Les origines liégeoises de Jean Varin* (P. E.), p. 75. — Gabriel-Rousseau, *L'art décoratif musulman* (P. E.), p. 71. — C. Gaspar, *Le bréviaire du Musée Mayer Van den Bergh, à Anvers* (R. D.), p. 85. — A. Girodie, *Jacques Sarrazin* (P. E.), p. 76. — G. Gluck, *Bruegels Gemälde* (J. B.), p. 86. — O. Guelliot, *Le peintre Nicolas Desportes* (J. B.), p. 84. — W. Hege et H. Weigert, *Die Kaiserdome am Mittelrhein : Speyer, Mainz, Worms* (R. D.), p. 73. — A.-M. Hind, *Rembrandt* (J. B.), p. 87. — *Hommage à Alexis Petrovics* (L. Réau), p. 90. — P. Jamot, *La peinture en France* (J. B.), p. 81. — F. Jewett Mather, *Estimates in art* (P. E.), p. 88. — C. Johnson, *English painting* (P. E.), p. 88. — A.-F. Kendrick, *English decorative fabrics of the XVIIth to XVIIIth century* (P. E.), p. 288. — D. Klein, *Sankt Lukas als Maler der Maria* (J. B.), p. 85. — *Die Künstlerbiographien von G. B. Passeri* (P. d'Espezel), p. 69. — L.-H. Labande, *Les primitifs français de la Provence occidentale* (R. D.), p. 82. — E. Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española* (J. B.), p. 87. — A.-P. Laurie, *The brushwork of Rembrandt and his school* (J. B.), p. 86. — J. Lavalleye, *Juste de Gand ou Pedro Berruguete* (J. B.), p. 86. — Marquis de Lozoya, *Historia del arte hispanico* (J. B.), p. 69. — F. Lyna, *De Vlaamsche Miniatur vom 1200 tot 1530* (E. Michel), p. 85. — G. Maillet, *Peinture religieuse* (J. B.), p. 68. — *Mélanges in memoria lui Vasile Parvan* (J. B.), p. 90. — C. Marchesini, *G.-M. Crespi* (J. B.), p. 80. — H.-C. Marillier, *Handbook to the Téniers tapestries* (J. B.), p. 89. — J. Mattern, *A travers les villes mortes de Haute-Syrie* (P. Deschamps), p. 286. — E. Mauceri, *Disegni di pittori settecentisti e neo classici bolognesi* (J. B.), p. 80. — L.-A. Mayer, *Saracenic heraldry* (P. E.), p. 71. — A. Mihalik, *L'origine dello smalto filigranato* (R. D.), p. 90. — L. Münz, *Die Kunst Rembrandts und Gœthes sehen* (J. B.), p. 68. — Musée du Louvre, *Inventaire général des dessins : école hollandaise* (C. Brière-Misme), p. 87. — W. Neuss, *Die ikonographischen Wurzeln in Dürers Apokalypse* (J. B.), p. 85. — G. Nicco, *Jacopo della Quercia* (J. B.), p. 75. — A. Oberheide, *Der Einfluss Marcantonio Raimondis* (J. B.), p. 86. — L. Olschki, *Manuscrits français à peintures des bibliothèques d'Allemagne* (R. D.), p. 81. — G. Oprescu, *Art populaire : Roumanie*

(J. B.), p. 90. — G. Parroni, *Una tavola misconosciuta di Michelangelo* (J. B.), p. 80. — A. Philadelphus, *Les fouilles de l'agora de l'ancienne Athènes* (J. B.), p. 70. — A. Philadelphus, *Nicopolis* (J. B.), p. 70. — C. Picolpasso, *The potter's art* (P. Alfassa), p. 89. — W. Pinder et W. Hege, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke* (R. D.), p. 74. — W. Pinder et W. Hege, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke* (R. D.), p. 74. — A. Poidebard, *La trace de Rome dans le désert de Syrie* (P. Deschamps), p. 286. — J. Régné, *Les cavernes fortifiées de la Joberne en Vivarais* (P. E.), p. 90. — R. Rey, *L'art gothique du Midi de la France* (R. Doré), p. 62. — H. Rolland, *Saint Remy de Provence* (R. D.), p. 224. — A.-L. Romdahl, *Linköping Domkyrka* (R. D.), p. 74. — H. Rostrup, *Portraits sculptés en bronze au château royal de Varsovie* (P. E.), p. 76. — L. Rudrauf, *Un tableau disparu de Charles Le Brun* (J. B.), p. 84. — Sanchez Canton, *Fuentes literarias para la historia del arte español* (J. B.), p. 69. — E. Schilling, *Altdeutsche Meisterzeichnungen* (J. B.), p. 85. — A. von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer* (J. B.), p. 86. — L. Schurenberg, *Die Kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380* (R. D.), p. 72. — F.-W. Shipley, *Agrippa's building activities in Rome* (J. B.), p. 70. — A. Shirley, *The published mezzotints of David Lucas after Constable* (P. E.), p. 88. — O. Siren, *Histoire de la peinture chinoise* (P. E.), p. 72. — O. Siren, *Dessins italiens des musées et collections privées de Suède* (J. B.), p. 78. — A. Stange, *Deutsche Malerei der Gothik* (R. D.), p. 84. — I. Stchoukine, *La peinture indienne à l'époque des Grands Mogols* (P. E.), p. 72. — I. Stchoukine, *Miniatures indiennes du Musée du Louvre* (P. E.), p. 72. — Ph. Stern, *L'Inde antique et la civilisation indienne* (P. E.), p. 71. — A. Theunissen, *Meubles et sièges du XVIII^e siècle* (P. E.), p. 288. — P. Toesca, *La collezione di miniature di Ulrico Hoepli* (R. D.), p. 78. — C. Tolnay, *Studi sulla cappella medicea* (J. B.), p. 75. — M. Vandal, *Les Cent portraits, par A. Van Dyck* (R. D.), p. 87. — R. Van Marle, *Le scuole della pittura italiana* (J. B.), p. 79. — L. Venturi, *Italian paintings in America* (J. B.), p. 79. — L. Venturi, *Pitture italiana in America* (J. B.), p. 79. — PP. Vincent et Abel, *Emmaüs, sa basilique et son histoire* (J. B.), p. 71. — S. de Vito Battaglia, *Correggio* (J. B.), p. 80. — B.-H. Wiles, *The fountains of florentine sculptors* (P. E.), p. 75. — G.-C. Williamson, *English conversation pictures of the XVIIIth and early XIXth centuries* (P. E.), p. 88.

REVUES

par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

Art Bulletin, p. 64. — *Arte (L')*, p. 63, 95. — *Bolletino d'Arte*, p. 96. — *Bulletin monumental*, p. 63. — *Burlington Magazine*, p. 64, 95. — *Bulleti dels Museus d'art de Barcelona*, p. 63. — *Oud Holland*, p. 64. — *Pantheon*, p. 94. — *Revista d'arte*, p. 95. — *Revue de l'Art ancien et moderne*, p. 64, 96. — *Revue des Arts asiatiques*, p. 63, 94.

Le Gérant : Félix LE BIBOUL.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD. L.-M. Fortin, dir., 152, rue de Vaugirard, Paris, 1934. (Procédé Hivélio, déposé.)

Lisez
BEAUX-ARTS
Le Journal des Arts
et vous serez au courant de
TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

Paraissant tous les vendredis

(4, 6 ou 8 pages, format journal, abondamment illustrées)

140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII^e

ABONNEMENTS

FRANCE : un an 42 fr. ; six mois 23 fr.

ÉTRANGER (pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) : un an 56 fr. ; six mois 30 fr.

AUTRES PAYS : un an 70 fr. ; six mois 38 fr.

**Société des Amis de la Bibliothèque d'Art
et d'Archéologie de l'Université de Paris**

Fondation Jacques Doucet

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundis, mercredis et vendredis.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1932 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8^e).

DUVEEN BROTHERS^{INC.}

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW-YORK

720, FIFTH AVENUE